PENSAMENTO CRÍTICO EM FOTOGRAFIA

Antologia Brasil, 1890-1930

organização

Ricardo Mendes

Ficha técnica

concepção, pesquisa, texto e edição
Ricardo Mendes

impressão
Mattavelli

realização
XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia
2012

agradecimentos
Maria Inah Alves de Miranda
Fernando Chaves
Joaquim Marçal
Márcio RM
Maria Luiza Vieira
Maria Teresa Bandeira de Mello
Mônica Carneiro Alves
Ricardo Dias
Tadeu Chiarelli
e
Confoto, FBN, MAM Rio

aos pesquisadores
Helouise Costa e Rubens Fernandes Junior

tiragem
1000 exemplares

editorado com
SCRIBUS

Ministério da
Cultura

Este projeto foi contemplado com o XII PRÊMIO FUNARTE MARC FERREZ DE FOTOGRAFIA 2012

Antologia Brasil, 1890-1930

Pensamento crítico em fotografia

Fontes

arquivos e bibliotecas digitais

Arquivo Público do Estado de São Paulo

Fundação Biblioteca Nacional - Hemeroteca Digital

e ainda

Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

Arquivo Público do Espirito Santo

Arquivo Público Mineiro

Biblioteca Pública do Estado do Rio

Brasiliana USP

Centro de Documentação Dom João IV Pró-Memória de Nova Friburgo

Centro de Memória-Câmara Municipal de Caxias do Sul

Fundação Casa de Rui Barbosa

Fundação Joaquim Nabuco

Hemeroteca Municipal de Lisboa

Museu Lasar Segall - Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo

Projeto J. Carlos

Pró-Memória Jacareí

arquivos físicos

Arquivo Público do Estado de São Paulo

Fundação Biblioteca Nacional

FUNARTE-CEDOC

IEB-USP

MAM Rio - Pesquisa e Documentação

Museu Lasar Segall

Museu Paulista-USP

portais

O Estado de S. Paulo

Folha de S. Paulo

JusBrasil

FotoPlus

Antologia Brasil, 1890-1930

Pensamento crítico em fotografia

organização

Ricardo Mendes

2013

plano-piloto

Antologia Brasil, 1890-1930 constitui um gesto que procura estimular a diversidade editorial sobre a história da fotografia no Brasil.

Os últimos vinte anos são marcados por intensa produção nos campos da reflexão e história nesse segmento. O mercado editorial fotográfico, porém, é extremamente desigual, com ações episódicas, dificultando a difusão dessa produção e o ensino especializado. Entre as grandes ausências editoriais, em especial se atentarmos para obras de referência, está o parco conjunto de títulos voltados para a história do pensamento crítico. No recorte amplo que se esconde sob tal denominação deve-se destacar a extrema dificuldade de acesso ao conjunto ensaístico sobre fotografia em praticamente toda a sua extensão temporal de quase dois séculos.

Essa proposição tem como objetivo a produção de uma antologia de ensaios elaborados no período, como primeiro tomo simbólico de uma série, que constitua um estímulo a iniciativas similares de recortes temporais ou temáticos os mais distintos.

Antologia Brasil trabalha através de duas perspectivas. Promover o contato com fontes documentais, que estimule o leitor, o jovem pesquisador etc a refletir e dialogar com a historiografia. Nesse sentido, a antologia propõe-se como material didático. Por outro lado, ao aproximar o leitor de textos de época, a edição procura promovê-lo como agente de análise e questionamento da própria historiografia, estimulando novas aproximações.

A literatura fotográfica constitui o repositório tradicional para o pensamento sobre fotografia em sua diversidade: reflexão, ensino e memória. É através deste conjunto que entendemos a expressão, provisória: pensamento crítico. Quase sempre associada à crítica na imprensa, modalidade que entre nós marca largo período do século XX, a produção crítica encontra, porém, ao longo dos quase duzentos anos de prática fotográfica veículos e locais distintos para gênese e difusão: a grande imprensa, revistas especializadas de recorte variado ao longo do tempo, o universo acadêmico e a internet. Se a escrita é suporte tradicional dessa reflexão, é necessário apontar que são contemporâneos hoje novos autores como o curador e novas formas como a produção audiovisual.

Antologia Brasil: 1890-1930 privilegia um momento marcado pelo movimento fotopictorialista e a primeira fase do fotoclubismo entre nós. Ambas as referências constituem por si justificativas para priorização desse período: a primeira ocorrência de uma proposta que aproxime os campos da fotografia e das artes visuais e o delineamento precário de um circuito de discussão e circulação de ideias através dos clubes fotográficos. Ao redor dessas associações, por vezes com vínculos diretos, tem lugar no Brasil o surgimento de revistas especializadas, ao mesmo tempo em que num panorama maior ocorre a expansão de uma imprensa que tem no uso intensivo da fotografia uma de suas marcas: as revistas ilustradas.

Estamos assim entre dois momentos. Aquele que antecede o período em análise, dos primeiros sessenta anos de introdução e difusão da fotografia no Brasil, marcado pela discussão da fotografia como produto tecnológico e sua contribuição para os diversos campos da cultura, expressão das interações tensas entre ciência e cultura de que somos tão próximos. E ao fim, no extremo oposto, o marcante momento da discussão da fotografia moderna, em especial no segundo pós-guerra, como expressão estética autônoma, como sincronia com a cultura da modernidade.

A seleção dos ensaios é um desafio, que cedo revela a necessidade de avaliar as formas de circulação de ideias de cada momento. A identificação de tipologias de ensaios, como resenhas, críticas de exposições etc, e a identificação de veículos como revistas e jornais de grande circulação ou publicações especializadas são exemplos desse trabalho. No caso, privilegiou-se o ensaio teórico sobre a reportagem, buscou-se a proposição programática, mas logo o leitor descobrirá que a edição final é mais ampla.

O estabelecimento do texto é uma questão relevante, embora tenha sido adotada uma abordagem provocadora. Do ponto de vista de transcrição, tomou-se arbitrariamente como referência a edição *online* do **Grande Dicionário Houaiss**. No entanto, a origem diversa dos ensaios, a ocorrência de escritas com registros distintos ao longo de um período algo extenso de 4 décadas deixam marcas, que seria impossível remover.

Preservou-se integralmente a paragrafação, a pontuação etc. Interveio-se apenas para eliminar o que parecessem erros de revisão, privilegiou-se o arcaísmo até mesmo em expressões tão conhecidas como "kodack", sempre tendo como referência a obra de Houaiss, que se revelou surpreendentemente oportuna. O objetivo era usar essas escritas como meio de atração e repulsa entre leitor e texto, procurando assim trabalhar com as reações de identificação e distanciamento crítico.

contexto

Photo Club Brasileiro, 1896

Chega à São Paulo em 20 de maio de 1897, vinda do Rio, uma comitiva de oficiais chilenos. O jornal O ESTADO DE S. PAULO, do dia seguinte, à p.1, comenta a chegada:

> Acompanhando os ilustres viajantes, vieram o capitão do mar e guerra José Carlos de Carvalho, os drs. (...) e Ricardo Ramos, engenheiro da Estrada de Ferro Central, e mais três membros do Photo Club Brasileiro.
>
> O povo abriu alas para dar passagem aos recém-chegados.

Em outubro do mesmo ano, o Photo Club Paulista, por sua vez, nomeia uma comitiva "para tirar diversas fotografias, no desembarque em Santos e na chegada a esta capital do 1º batalhão da polícia do Estado", como informa nota no CORREIO PAULISTANO do dia 23, à primeira página.

Os amadores fotográficos, novidade entre nós, parecem revelar interesse incomum. O resultado merece comentários na imprensa. Assim, na edição de 15 de maio de 1897, em artigo sobre as festas em honra da esquadra chilena em visita ao Rio, cujos oficiais visitariam depois São Paulo, o jornal DON QUIXOTE, editado por Angelo Agostini, comenta, no artigo *Festas chilenas*, à p.3: "... graças à gentileza do Photo Club, dessa magnífica recepção ficarão perenemente guardados diversos pontos de vista em excelentes fotografias instantâneas".

Em novembro de 1899, novamente nota em DON QUIXOTE, do dia 15, à p.7, registra os convites recebidos: "Do Photo Club para a sua exposição de fotografias". Será o salão do ativo Photo Club Brasileiro de dois anos antes?

Notícias de eventos similares correm. O periódico lisboeta BOLETIM PHOTOGRAPHICO, editado por Arnaldo Fonseca, registra, na edição de setembro de 1901, à p.136: "O *Photo Club Paraense*, no Pará (Brasil) inaugura no próximo mês de outubro uma exposição permanente de fotografia".

O que informa essa atividade, febril vista de hoje, desses engajados amadores?

Falam antes de tudo, na perspectiva historiográfica que interessa aqui, sobre quão pouco se sabe sobre o fotoclubismo, sobre a fotografia daquele período. Basta dizer que essas notas não parecem ter registro na historiografia conhecida. Essas e outras que surgem hoje muito rapidamente. E a surpreender-nos ao encontrar um fotoclube homônimo, ativo, fundado em abril de 1896, que precede em 27 anos o Photo Club Brasileiro, principal associação brasileira das décadas de 1920 e 1930.

Um vazio historiográfico

É possível afirmar que a historiografia da fotografia no Brasil apresenta um vazio sobre um período algo extenso entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século seguinte.

Ao longo da crescente e intensa produção historiográfica que se estabelece entre nós a partir da década de 1970, esse vazio surge lentamente. Os primeiros estudos históricos concentram-se na introdução e desenvolvimento da fotografia no Brasil, em tantos segmentos, nas suas aplicações, e ainda na produção e difusão das imagens de um estado nacional em formação. No segundo momento, outro grande núcleo temático é construído ao redor da fotografia moderna, a partir da segunda metade da década de 1990.

Um pouco ao acaso, um pouco devido a ausências de arquivos estruturados, um pouco pela falta de uma crítica historiográfica, um espaço entre esses dois polos foi tomando forma.

As bordas delimitadoras desse espaço não permaneceram fixas. Pesquisas históricas sobre o modernismo, por exemplo, começaram gradativamente a corroer os limites imediatos, retrocedendo-os em parte. A dificuldade maior seria enfrentar a pouca documentação em acervos e, por que não, um vago preconceito, no contexto da reflexão sobre a fotografia moderna, frente ao pictorialismo.

Apenas os estudos sobre o retrato no campo da fotografia profissional e as pesquisas sobre documentação urbana, ou desdobramentos como postais, parecem delinear olhares sobre o intervalo em questão.

A proposição pode parecer grosseira, mas como imagem é esclarecedora de aspectos de desenvolvimento de um historiografia tão jovem. Há, contudo, como é conhecido, contribuições fundamentais para o estudo do recorte temporal que o projeto **Antologia Brasil** enfoca: 1890-1930. Sua extensão é, em verdade, longa, abrangendo mais de duas gerações.

Como indicado pouco antes, estudos importantes sobre a fotografia moderna dedicarão tempo a estabelecer uma ponte precária com o fotoclubismo mais

próximo e a influência do pictorialismo que parte deles adota como prática. Helouise Costa (1960) e Renato Rodrigues da Silva lançam, em 1995, o livro *A fotografia moderna no Brasil*. A edição resulta de pesquisa premiada pela FUNARTE, finalizada em 1987. Helouise, em seu mestrado (1992), analisa, por sua vez, a influência do fotopictorialismo na revista O CRUZEIRO, lançada em 1928.

Uma dose de acaso, associada a momentos de intensa política cultural voltada para o setor da fotografia a cargo da Funarte, permitiu que importante conjunto de imagens integrantes desse circuito fosse preservado. A recuperação da obra de Hermínia de Mello Nogueira Borges (1894-1989), fotoclubista, esposa de importante membro do Photo Club Brasileiro, fundado em 1923, tem lugar em 1981 em exposição realizada no Rio, evento parcialmente remontado em São Paulo no ano seguinte. Com a morte da fotógrafa, a coleção é doada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1994, Maria Teresa Bandeira de Mello (1962) finaliza a pesquisa *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*, realizada no programa de mestrado da ECO-UFRJ. Publicada quatro anos depois, pela FUNARTE, com o mesmo título, sua análise constitui ainda hoje extensa e pertinente apreciação do movimento na década de 1920. Centrado estritamente sobre o conjunto deixado por Hermínia Borges, a autora enfoca a produção do Photo Club Brasileiro.

A abordagem sofre, porém, em alguns momento com a parca historiografia existente. Dados sobre a presença do fotoclubismo no Brasil em seus diversos aspectos surgem truncados, repetem-se datas desconexas, o que não invalida a obra, nem as demais citadas. Um exemplo está presente nas referências sobre às duas primeiras décadas do século, entre elas, as relativas ao Photo Club Helios.

Talvez um dos mais duradouros fotoclubes do momento, sediado em Porto Alegre, a associação tem registros de atividades desde meados da década de 1900, participando, por exemplo, da Exposição Nacional de 1908, no Rio. E prossegue, com atividades aparentemente regulares até o final da década de 1930. Essa trajetória eclipsada constitui exemplo perfeito de desencontro de dados, intensamente disseminados na bibliografia brasileira.

Espanta a ausência de pesquisa sobre o Photo Club Helios, que cubra efetivamente seu percurso. Registre-se, porém, que o seminário *Diálogos entre história, patrimônio e educação* (Universidade Federal do Rio Grande, 12-13 de junho de 2012), trouxe comunicação de Luzia Costa Rodeghiero, mestranda da Universidade Federal de Pelotas, que começa a recuperar as ações do Helios, entre maio de 1907, quando é fundado, até 1949. Disponível em: <http://seminariodialogos.files.wordpress.com>

Apenas nos últimos dez anos surgem contribuições significativas que abordam a fotografia amadora no início do século XX. É o caso, por exemplo, da tese de

doutorado de Suzana Barretto Ribeiro — *Percursos do olhar da fotografia profissional e amadora de Campinas (1900-1925)* (IFHC-Unicamp, 2003; Annablume, 2007). Contudo, significativa recuperação da cultura amadora fotográfica, focando o contexto carioca da primeira década do século XX, resultou em outro projeto de doutorado, apresentado em 2010, por Adriana Pereira: *A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto Sampaio* (FFLCH-USP).

Como Suzana Ribeiro, a autora discute o tema a partir da atuação de um amador, mas aqui, tendo como panorama as cidades do Rio e Petrópolis, quando surgem as referências ao desenvolvimento do Photo Club do Rio de Janeiro ([1902-191?]). Certamente, importante fonte de informação para o projeto é a cobertura realizada pela revista carioca RENASCENÇA (1904-1908). Em certa medida, a pesquisa integra um conjunto de projetos recentes que abordam esse periódico no tocante a sua relevância para a história da crítica de arte.

Por fim, contribuição bibliográfica recente a mencionar, lançada em 2012, é o livro *Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia*, de Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (SENAC Nacional/SFF). A edição traça o percurso de fotoclube fundado em 1944, a mais importante associação fluminense a partir da década de 1950, quando passa a ocupar o espaço deixado pelo Photo Club Brasileiro. No segmento inicial da obra, as autoras estabelecem o mais significativo panorama histórico, na historiografia brasileira, sobre o fotopictorialismo internacional.

Fontes documentais, instrumentos de pesquisa

A proposta de constituir uma antologia crítica implica em caracterizar um sistema de circulação de ideias e identificar seus canais de comunicação e repositórios. No recorte temporal em questão, não será o livro o meio de circulação, excetuada a literatura fotográfica estrangeira, cuja avaliação será feita de forma indireta pela referências na produção local. É a imprensa o veículo central. Seja a imprensa geral, voltada para o grande público; seja, entre os aspectos que caracterizam o período, a imprensa especializada em fotografia.

Surgem então as primeiras colunas e revistas especializadas. Embora títulos conhecidos, são veículos ainda poucos referenciados e estudados, exceto em breves ensaios (CAMARGO & MENDES, 1992; MENDES, 1998; FERNANDES JR, 2010). Em vários momentos da **Antologia Brasil** esses periódicos serão caracterizados. A pesquisa permitiu registrar novos títulos, alterando o limite temporal de surgimento desse segmento.

O elenco de periódicos é conhecido: as editadas em São Paulo — REVISTA PHOTOGRAPHICA (1908-[1909]), ILLUSTRAÇÃO PHOTOGRAPHICA (1919-[1920]) e REVISTA BRASILEIRA DE PHOTOGRAPHIA (1926-[1926]), e as cariocas, as duas primeiras como revistas associadas ao Photo Club Brasileiro, por algum momento, e a última, de sua propriedade, com longa duração — FOTO-FILM (1924-[1925]), PHOTO REVISTA DO BRASIL (1925-[1926]), e PHOTOGRAMMA (1926-[1931]).

Sobre as colunas especializadas, destaquemos aqui o primeiro registro conhecido, de 1898, no jornal CORREIO PAULISTANO, da série *Artes de amador*, com dezessete inserções. Mas é importante lembrar que a experiência editorial do Photo Club Brasileiro tem início na coluna *O Photo Club Brasleiro*, na revista carioca FON-FON, com curta duração, em meados de 1924.

O projeto **Antologia Brasil** alterou esse conjunto, em parte. A ele, agregam-se dois novos títulos cariocas, editados pelo fotógrafo A. Leterre: em 1902, a REVISTA PHOTOGRAPHICA, com quatro edições, e dois anos após, PHOTO GAZETA, hoje, o mais antigo periódico remanescente. E, experiência única entre nós, o paulistano BOLETIM PHOTOGRAPHICO, lançado em 1924, como iniciativa promocional associada à futura REVISTA BRASILEIRA DE PHOTOGRAPHIA, programada para 1926.

Desse conjunto, cerca de 76 edições tiveram exemplares preservados, significativa parcela de um total de 85 números. Estão disponíveis em acervos públicos, em São Paulo e no Rio de Janeiro, 53 edições — nenhuma delas em forma digital.

Foi possível rever todo esse conjunto, excetuando 23 edições da edição paulista da REVISTA PHOTOGRAPHICA, da PHOTO REVISTA DO BRASIL e da REVISTA BRASILEIRA DE PHOTOGRAPHIA, todas em coleção privada. Contudo, esse conjunto havia sido brevemente anotado pelo pesquisador há quase duas décadas, o que permitiu um balanço parcial. É possível apontar, assim, que seria oportuno avaliar as contribuições para esta última publicação de autores, como Guilherme Malfatti e Valêncio de Barros, fotoclubistas que de certo modo fazem a ponte, no contexto paulista, entre o fotoclubismo da década de 1920 e de 1940.

A recuperação desse conjunto de periódicos é tarefa realizada a partir de obras de referências conhecidas. Sobre a imprensa em geral, além de levantamentos existentes já mencionados, tomou-se por base fontes historiográficas como: Affonso de Freitas (1915), José Freitas Nobre (1950) e Heloisa de Faria Cruz (1997), entre outras. Essenciais ainda, no caso dos artigos selecionados, foram os estudos especializados sobre autores como João do Rio e Olavo Bilac, que dedicaram parte significativa de suas produções ao jornalismo.

Evento fundamental para o projeto foi a introdução recente, e em expansão, dos portais de acesso *online* a acervos digitais. Reunindo conjunto heterodoxo de acervos, quanto a títulos, cobertura regional, formas de acesso e possibilidade de recuperação de informação, — como uma leitura das fontes na abertura da antologia permite reconhecer —, esses repositórios ampliaram de forma expressiva, em número e diversidade de textos, o horizonte de trabalho do projeto. Ainda assim não foi possível garantir uma cobertura regional ampliada, com pareceu plausível num momento inicial, ficando restrita a seleção final, salvo raras exceções, a artigos publicados na imprensa carioca e paulistana.

Uma cultura fotográfica em formação

O desenvolvimento do projeto exigiu avaliar, de forma operacional, parâmetros para compreensão e análise da cultura fotográfica num contexto dado. Tomou-se como ponto básico, como fica em parte evidente no trecho acima, o reconhecimento de uma circulação de informações sobre fotografia em escala inesperada, em todos os seus aspectos. Surpreendeu descobrir — em contraste com a impressão registrada nos estudos disponíveis, que aponta uma difusão restrita, quando muito às cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro —, que existe uma circulação, difusa, em escala maior, e em momento anterior ao usualmente pressuposto a partir da década de 1910.

Existe aparentemente uma demanda por informação, que é alimentada por capilaridade a partir de jornais editados no Sudeste, rumo a outros centros. Certamente, essa difusão, que hoje é possível começar a identificar com o acesso ampliado, via digital, a coleções de periódicos, não deve ter permitido, porém, aos leitores de então um visão geral desse panorama estilhaçado.

Apenas na década de 1920, com o estabelecimento no país de mecanismos de distribuição de jornais e revistas de forma mais estruturada é possível imaginar algum avanço, mais pela formação de público e menos por condições de acesso a esses canais por pequenos editores. Um alternativa existe na constituição de uma rede de representantes, como faz PHOTOGRAMMA, oferecendo ao leitor, fora dos centros principais, volume e qualidade de informação. Investigação relevante seria avaliar por exemplo essas representações, que PHOTOGRAMMA relaciona regularmente em todas as edições.

Quase certo, porém de forma diversa ao que as revistas brasileiras dedicadas ao cinema parecem ter conseguido então, essas iniciativas jornalísticas voltadas para a fotografia, de menor envergadura de investimento e de interesse mais restrito, não geraram uma sinergia mais efetiva entre amadores e profissionais espalhados pelo país.

Esse interesse difuso, apontado ao início, que ocorre na imprensa regional é revelado quase sempre em notas, desde do limite inicial do recorte temporal em questão. Valorizam-se as novidades tecnológicas, como a fotografia colorida, o raio X, as teleobjetivas etc. De certo modo, todas estas referências podem entendidas como formas de ampliação das visões do real, conjunto em que ganham destaque ainda a fotografia astronômica, as aplicações em medicina, a fotografia de espíritos e emanações corpóreas as mais diversas. Enfim, novas virtualidades que tornam próximo o invisível, o microcóspico, o distante.

Aspecto significativo que os ensaios aqui reunidos revelam é como o grande arco do pensamento crítico toma forma lentamente, fragmentariamente. A cultura como troca e transmissão de valores pode ser identificada em seus diferentes momentos. Suas referências internas e externas podem ser dimensionadas desde já em uma rápida leitura do índice onomástico ao final da antologia.

Surgem inesperadamente, numa cultura que revela assim pretender sua transmissão entre gerações, a proposição das revistas especializadas (em especial, o persistente projeto editorial do Photo Club Brasileiro por quase uma década), o museu de "documentos fotográficos" pelo Photo Club do Rio de Janeiro, em meados da década de 1900, e a necessidade, apontada por Guerra Duval, de estabelecer o ensino formal em escala ambiciosa, na década de 1920, expressão final de uma questão que se impõe desde a virada do século.

Ensino, memória, produção crítica e difusão da fotografia são campos que surgem certamente marcados pela contexto ao redor do fotoclubismo, que atua então como articulador intensivo de iniciativas culturais. Questões essas, que estão ausentes, digamos assim, no campo da fotografia profissional.

Essas ações e proposições tiram proveito, em parte, da expansão dos locais e agentes do circuito de arte, ao qual pretendem se aproximar. Contudo, é preciso reconhecer, esse panorama fotográfico tem dinâmicas e agentes próprios, que ativamente buscam essa sinergia. Ao longo do arco temporal aqui tratado é possível identificar, através dos textos selecionados, essa expansão, a adoção de hábitos e práticas culturais, e a constituição de um público para esse circuito novo.

Fotografia e arte

O período marca uma mudança radical, episódica de início, mas em seguida difusa e regular, na percepção da fotografia como objeto cultural complexo. Parte-se da sua proposição como expressão máxima das conquistas da ciência, com aplicações nos mais diversos setores, expandindo o conhecimento técnico, para a concepção de uma fotografia integrada às expressões artísticas.

O fotoclubismo, em sua faceta associada ao pictorialismo, é veículo dessa proposição. Sua presença no Brasil ocorre, como em outras sociedades similares, de forma abrupta, sujeita a ruptura e acomodações de ideias importadas, processo que exige instrumental analítico, observação e documentação rigorosos.

Seria mais correto evitar uma análise estrita do panorama local pela ótica da historiografia internacional sobre o pictorialismo, que até aqui tem apenas ajustado o figurino conceitual ao pouco que se sabe sobre a produção e recepção da produção brasileira.

Ao invés disso, procurando estender a análise a um campo ampliado, em especial ao longo da primeira década do século XX, é possível identificar essas ocorrências como uma contribuição original ao debate sobre uma questão chave que se impõe a partir da segunda metade do século anterior sobre a cultura: as relações entre indústria e arte.

Visto por essa perspectiva, o fotoclubismo brasileiro em sua primeira fase é a melhor expressão, num país de industrialização precária, dos conflitos desencadeados. O automatismo do processo fotográfico é ponto central na cartilha adotada, o instantâneo como metáfora do conflito entre mecânico e o humano, negando o autor. Questões associadas, como o conflito entre o amador e o profissional, expressam o papel e a autoimagem dos agentes nesse debate.

O *aggiornamento* que tem lugar então está sujeito aos conflitos decorrentes da ausência de um debate sobre arte e ciência no país, como o que ocorre ao longo do século XIX no contexto europeu, por exemplo. Ainda assim essas ocorrências permitem que sejam apreciadas como uma das melhores expressões desse conflito entre nós.

Para entrar e sair da modernidade

Contra a caixa preta, o pictorialismo? As estratégias para acesso à modernidade podem ser avaliadas num contexto inesperado. Há um sólido debate internacional que chega até nós, em referências a autores como Robert de la Sizeranne, cujo foco é precisamente o estatuto artístico da fotografia.

O pictorialismo, que pode ser tomado numa leitura imediata como opção conservadora para inserção na cultura moderna, não pode ser visto, pelo que sabemos agora do panorama brasileiro, como um produto solidário ao longo do extenso arco temporal em que se desenvolve.

O Photo Club Brasileiro, na década de 1920, nesse segundo desdobramento do movimento fotoclubista no Brasil em sua primeira fase, é certo, faz aos poucos

mera adesão à arte acadêmica, ignora o universo urbano, as mudanças nas artes visuais em curso aqui mesmo. Essas decisões geram um esgotamento e desvalorização severa ante às novas gerações.

Ainda assim, curiosamente, não serão taxados abertamente de passadistas. Talvez porque circulem em campo controlado, em que se partilham os mesmos valores, em jornais e periódicos: uma bolha de valores médios.

A década de 1920 tem certamente tensões de fundo na cultura local, que se expressam em momentos os mais diversos, até mesmo nesse universo das revistas ilustradas, que mesclam cobertura social e reportagens culturais variegadas.

Em fevereiro de 1924, uma revista carioca – FROU-FROU..., em sua nona edição, traz o artigo *Bilhetes da Pauliceia*, um comentário detalhado, acompanhado de charges, sobre o "pseudo futurismo paulista". O autor, que assina simplesmente B. B. B., encerra assertivamente o extenso desabafo:

> Registramos a incoerência unicamente para declarar que não levamos a sério o "futurismo" desses senhores e para pedir-lhes, pela alma de Júpiter, o obséquio extremo de não mexerem mais nos nossos empoeirados figurões mitológicos.
>
> Cantem, em versos livres a beleza da gasolina, façam odes à virgindade da telegrafia, teçam madrigais à candura do "fox-trot", mas não se esqueçam das palavras sensatas daquele profundo psicólogo que foi La Bruyére, ao falar de Teofrasto: "Nous qui sommes si modernes seron anciens dans quelques siècles".
>
> E principalmente, (ah! muito principalmente!) não digam nunca mais que são futuristas.

Os blocos articulam conjunto abrangente de temas e manifestações do período, embora com dimensões e recortes distintos. Dois deles – **ARTE** e **FOTOGRAFIA ARTÍSTICA** – apresentam a maior parte dos ensaios, publicados em veículos variados, da grande imprensa a colunas e revistas especializadas em fotografia, modalidade que surge no pais a partir de 1890. Os dois conjuntos em destaque revelam o traço que caracteriza a produção escrita sobre fotografia do período: a discussão sobre o estatuto artístico da fotografia.

Os demais conjuntos procuram caracterizar temas como **ENSINO** e **IMPRENSA ESPECIALIZADA**, e apontam nesses casos para a circulação de idéias e imagens. Os demais blocos introduzem outros campos de aplicação ou temas como a imagem social do fotógrafo, expondo usos e funções em rearranjo contínuo.

Cada bloco traz os ensaios em ordem cronológica, embora sujeita aos subtemas. Como apoio ao leitor, além da relação completa dos artigos por data ao final da edição, um conjunto de **TAG**s, para usar um termo contemporâneo, indicam pontos de destaques.

blocos temáticos

COMPORTAMENTO: crônica, feminino, fabulações

ARTE: estatuto, pictorialismo, difusão

IMPRENSA ESPECIALIZADA

FOTOGRAFIA ARTÍSTICA: notas do exterior, fotoclubes, o artista, outros circuitos

ENSINO

JORNALISMO

USOS E FUNÇÕES: o livro, a cidade, o retrato, a marinha, a imagem da guerra

JOE. Cinematógrafo.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, (243): 30.8.1908, p.1. il.

(domingo)

O texto ocupa toda a primeira página da edição de domingo. Aberto há pouco mais de duas semanas, o grande evento é tema da foto: o Morro da Urca, ao fundo, rivaliza com o arco gigantesco sob o título "Portal monumental da Exposição".

A Exposição Nacional, comemorativa do centenário da abertura dos portos, representa um dos grandes investimentos simbólicos do governo republicano, vitrine para o mundo, mas, antes de tudo, para seus cidadãos.

Joe, como assina o escritor e jornalista João do Rio (1881-1921), é mais um pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto. Aos 27 anos, ele, personagem e cronista da cena carioca, registra nesse artigo fatos ao longo de uma semana na Capital Federal, campo de intervenções urbanísticas, que rompem com o ar tímido da antiga sede da Corte, dando um ar metropolitano a uma sociedade de contrastes socioculturais surpreendentes.

O inesperado, nesse contexto, é identificar uma nova expressão social para o fotógrafo. O texto exemplifica também a qualidade do escritor na sua produção como cronista.

Um estudo mais atento revela, não só a escrita característica, mas a criação afluente em transformação contínua. Dias antes, na edição de 26 de agosto, no jornal *Correio Paulistano*, a parte inicial do artigo era publicada sob o título "Os animais da Exposição". Anos depois, como "Clic! Clac! O fotógrafo!", ele incluirá o segmento final no livro *Pall Mall Rio* (1917.)

evento social
comportamento
lugar social do fotógrafo

Cinematógrafo

DOMINGO

A exposição de canários, uma porção de gaiolas todas do mesmo feitio. As avezitas parecem assustadas com tanta gente, e são quase cor de creme algumas, outras amarelo ouro, outras de açafrão e castanha, outras cor de gema de ovo, tão delicadas, tão aéreas, tão imateriais que parecem flocos animados de um sopro a perder-se minutos depois.

Como fui dar ali? Os homens gostam de animais de uma esquisita maneira. O homem da cidade de tal modo vive separado que não o conhece e não o vê senão por excentricidade. Os cachorros são como elementos decorativos das senhoras, os cavalos ninguém os separa das conduções que puxam, salvo quando se é membro da Sociedade Protetora dos Animais. Os gatos não passam de um cacoete filosófico literário que se usa por pose porque Renan e Baudelaire gostavam de gatos como a Sarah em tempo gostou de jaguares. Eu abomino os gatos, os cachorros, os passarinhos, as galinhas. Um gato ronronando em cima de uma poltrona enfeza-me, e nada mais desolador do que uma gaiola com alguns bichinhos, presos pelo egoísmo humano, a trinar vagamente vagas árias, às vezes tristes.

Como fui dar ali? O fato é que passei dos canários aos pombos. E foi uma linda impressão. Há-os todos brancos e todos cinzas e todos salmão e todos cor de havana; há-os como encrespados artificialmente com a cauda abrindo em leque e a cabeça perdida [num] cocar de penas; há-os com rebrilhos de cobre e aço, que parecem saídos da fantasia de um forno de faianças de Golfe Juan. Algumas são enormes abrindo as rêmiges fortes; outros podem caber na palma da mão de uma donzela. E vendo os cartões com informações sobre os cruzamentos, olhando-lhes o olhar — o olhar dos pombos que olham como se não vissem —, o arrulho exercia em mim como uma fascinação. Diante das gaiolas dos

pombos à minha recordação voltavam os versos gregos, Vênus, o velho Virgílio e o prudente Enéas. Certo, Enéas não teria descido aos infernos, se Vênus não o fizesse conduzir pelas suas pombas brancas...

Os pombos levaram-me até ao local da Exposição de bois, de cavalos, de touros. Que aspecto! O sol, abrindo na porcelana azul do céu, dardejava uma poeira de diamante cegadora. E naquele brilho impalpável acotovelava-se a multidão. Eram empregados do comércio, eram operários, eram sujeitos bem postos, eram "sportsmen" e estrangeiros, mulheres do povo e senhoras do alto tom, cabeças em cabelo e grandes chapéus a Gainsborough, crianças endomingadas e babys como escapados aos figurinos de luva de seda branca e gestinhos tenros. A luz tirava chispas e fulgurações das joias, dava um cunho de apoteose a tudo. Era como se estivéssemos na pesagem de um prado em dia do grande prêmio. Os animais estavam na sombra e a curiosidade era toda para eles. Damas flexíveis e delicadas paravam em êxtase diante dos bois formidáveis, e os tratadores perfilados davam informações:

— Esse cavalo?

— É do Sr. barão do Paraná.

— E aquela zebra?

— Ah! isso é cruzado. O Sr. barão tem dezenove. Este é filho de um cavalo e de uma zebra. Com aquele deu-se o contrário. E são menos maus que os burros, os zebroides.

Os cavalos pareciam orgulhosos da admiração da turba. Os bois eram majestosamente paternais. O olhar amistoso de um desses animais consola a alma. E que estranha sensação a do ambiente! O cheiro saudável dos bois, aquelas cabeças tão graves e belas, em que o rosa tem desmaios, o pelo macio e lustroso, a fartura, a plenitude, a pujança dos exemplares – tudo se ligava para infiltrar nas anemias urbanas e nas neurastenias presentes, a "griserie" de uma outra vida, o desejo animal de ter muita saúde, de não conhecer perfumes e fatuidades, de viver como os tratadores, dormindo no feno, amando livremente, refocilando com os bichos. As damas ainda resistiam em passar a mão pelo dorso dos touros. Os homens iam fatalmente do desejo ao gesto. As crianças, que estão mais perto da natureza, pediam...

Cinematógrafo, 1908

E parecia que nós todos éramos melhores, sentíamos um fluxo de bondade infinita nessa atmosfera rural.

É que não há como a aproximação dos animais domésticos para nos encher de bondade. As aves dos ares são a música do viver. Os pombos são o amor. Os galos são como natais da vida. E os bois são o conforto e o bem da existência.

Encontrá-los assim belos e bem tratados — é uma delícia a que o homem urbano se entrega com um prazer infinito — tanto mais quanto os vê e logo dali sai para a civilização requintada, em pleno domínio da Cidade Maravilha.

SEGUNDA

Segunda do "Quebranto". Casa cheia. Aplausos, comentários como na primeira noite. É muito melhor assistir às segundas. A sensação do público é muito mais intensa. A peça de Coelho Netto resiste bem ao contato do grande público.

Mas por que os deuses imortais não consentem que se possa louvar totalmente aquele tentâmen? A peça é uma sátira feroz a um certo meio. Fraquear um pouco na caricatura é dar motivo a que não se tome a sério a sátira. E que fizeram aqueles artistas fingindo elegância? Os artistas foram lamentáveis. A cena do "five o'clock" foi um verdadeiro carnaval. Alguns atores apareceram agarrando uma luva com o ar de quem segura vela em dia de procissão. O Sr. Alfredo Silva, tão inteligente, fazia um tipo de carioca cinicamente gozador e elegante como um vegete de farsa, com as calças suspensas e uma velha sobrecasaca; o Sr. Nazareth, com uma cabeleira loira enorme tinha um fato positivamente de revista de ano. O Sr. João de Deus apareceu — valha-nos Deus — de "smoking" às cinco da tarde. A Sra. Luiza de Oliveira tinha um vestido integralmente mágico, e para não faltar nada àquela sarabanda de adelo, um ator de casaca fazia de criado.

Os atores têm a mania de que o fato é de somenos importância. Não! O fato é tudo no teatro, ou pelo menos a maior parte. Não se faz um homem elegante com uma velha redingote, e a composição de um "five o'clock" deixa de ser flagrante apanhado da vida real para passar à insulsa pilhéria quando a fazem daquele modo.

A regeneração teatral! Ela só se fará quando um sujeito, como o Christiano e com muito dinheiro, ditar aos atores as roupas e for obedecido.

De resto, eu ouvia duas senhoras conversarem:

— É curioso este "five o'clock"!

— Muito.

— Já viste? Faz-se tudo menos tomar chá.

— É verdade. Só se é lá dentro...

Mas que tem tudo isso? A obra de Netto fica. É uma das facetas do gênio desse homem admirável. E eu ouvindo o terceiro ato empolgante lembro uma carta do grande artista de dolorosa melancolia:

"Quando escreveres, põe um rochedo sobre o coração para que te não suceda compores só com expressões de amor o que devia sair integralmente do cérebro, justo e forte como Minerva armada. A bondade desvairou-te — onde apontaste um gênio há apenas um pobre diabo que, há 22 anos, sem tréguas, empurra uma pedra para o cimo da escarpa e, quando imagina haver cumprido a tarefa, vê a pedra despenhar-se no fundo da indiferença. Torna à faina e começa a labuta, arquejando. Se a tão estúpida contumácia pões o rótulo de 'gênio', glória a Sísifo!"

Se não fosse esse trabalho incessante do grande beneditino da arte, tão soberbamente as nossas letras contemporâneas não fulgurariam, nem aos pobres mortais seria dado o prazer de gozar a obra desse cérebro extraordinário, sempre novo e sempre assombroso...

QUARTA

Hora de Exposição. Bar. Adolpho Araujo, o jornalista paulista das frases imprevistas, já chamou um "garçon", que se diz italiano brasileiro, de "panaché de nacionalidades", e disse sobre certas criaturas da literatura cousas horrendas. Nós estamos num ponto estratégico. Vê-se a fita do Rio, todo o Rio que passa, e o interessante é que Joaquim Morse e Adolpho Araujo, apesar de serem de S. Paulo, conhecem toda a gente. Esses jornalistas!

— Aquela espanhola? - Situação admirável com o deputado do Amazonas. — Mas a crise da borracha? — Para tais cousas há sempre dinheiro... — Olha o Coelho Netto. — O Netto está a entrar no mercado estrangeiro, primeiras colunas dos jornais de Paris, um romance sobre imigrantes a sair na "Tribuna Italiana". — Sério? — Tudo quanto há de mais sério. — E o seu "Up-to-date"? Dizem que é uma peça à clef. — À clef era o "Five o'clock". Imagina tu... — Mas a história daquele casal que ali vai. Ele está mais gordo... — Ela também, a impudência da luz... — Olha que causa admiração esta concorrência. — Para tais cousas há sempre dinheiro. — O general T.... — Sabes que o general foi encontrado... — Silêncio, é uma questão militar! — Decidida com as últimas armas do carcás de Eros... — Mas aquele jovem elegante é o Luiz Edmundo. — É. Vai para a Europa. Duas edições do livro esgotadas, dois ou três jornais. E depois, filho, uma flor com talento e amabilidade. — Aquela é a Mme. X? - Não, agora é I., Mme. I. Casou de novo por uma nova religião. — E os prêmios de automóveis bem postos? — A concorrência não deve ser grande. Há pouco dinheiro e muito pouco chic. Essa gente tem carros mas falta-lhe a linha; aquela linha de elegância do David Campista. O Gastão de Almeida, que guia deliciosamente, talvez seja bem. E o Leopoldo da Cunha, homem da moda, também... — Vais ver que dão a alguma troupe familiar burguesa! — Decisões do amável feiticeiro que é o Thaumaturgo. - O general Gregório Thaumaturgo de Azevedo? — Sim, o general...

E a conversa continua, enquanto a luz envolve os grandes palácios num zaïmph multicor de pôr de sol esfriado pelas névoas do mar...

SÁBADO

Ah! um fotógrafo!

A cena foi rápida. Era na Avenida, Mme. de Figueiroa abriu nervosamente o leque, baixou a cabeça e deitou quase a correr. Na sua frente, porém, um sujeito louro, com o "kodack" na mão, ria a bom rir, e quando a linda senhora passou a seu lado, cumprimentou:

— V. Ex.ª fez muito mal, minha senhora. A chapa vai sair preta.

— Vai sair preta?

— Pois está claro! A cabeça curvada, o leque escurecendo o rosto...

— Mas o senhor vai fazer sair isto?

— É para um jornal ilustrado. Com sua licença...

— Tem que sair mesmo?

— É fatal.

Mme. de Figueiroa mordeu o lábio, hesitou, e de súbito resolvida:

— Então se não há remédio, tire outro instantâneo direito.

E ficou de pé, numa pose de ave real, sorrindo, enquanto o moço louro de novo a "kodacklsava".

Era na Avenida e a cena foi rápida. Mas em outras ruas em outros pontos da cidade, quantas cenas idênticas a essa se passam? Porque nós temos agora mais um exagero, mais uma doença nervosa: a da informação fotográfica, a da reportagem fotográfica, a do diletantismo fotográfico, a da exibição fotográfica — a loucura da fotografia. Já não há propriamente mais fotógrafos profissionais, porque toda a cidade é fotógrafa. Já não há propriamente pessoas notáveis cuja fisionomia se faça necessidade informativa dos jornais, porque não há cara que não seja publicada. Não só as caras. As caras não bastam. As ruas, as casas, os aspectos dos céus, os combustores da iluminação, os carros, as carroças, as montanhas, as árvores. Há cinco anos, em visita a qualquer família de mediania burguesa, o visitante contava com quatro ou cinco desastres fatais: ouvir os progressos da filha mais velha ao piano, admirar as aquarelas da petiz do meio, aplaudir a caçula que recitava de cor versinhos estropiados. Agora não. Agora é só fotografia.

— Esteve ontem no corso?

— Não, minha senhora.

— Foi pena. Estavam lá os fotógrafos de todos os jornais ilustrados. E contaram-me que um dos cinematógrafos mandou tirar uma fita. Aparecemos todos.

— Esta Maria é vaidosa! Não se farta. Olhe que já tem saído numa porção de instantâneos.

A esta frase, caem em cima da visita ruma de hebdomadários elegantes e fotográficos. E a dona do lar dá opiniões técnicas.

— Não saiu nítido. Um pouco escuro. Más condições de luz. Este é que está um "Rembrandt" de primeiríssima! Ah! Eu entendo. Admira-se? Aqui não há quem não tenha o seu "kodack". Foi um lote que comprei em liquidação e a prestações mensais. Até o Juquinha já tira a sua fotografia!

E, em lugar de ver as aquarelas, vemos os retratos tirados pelo Juquinha: o gato da casa, a cozinheira espantando as galinhas, o cachorro lambendo as mãos do dono da casa — tudo sem proporção — sem perspectiva, mas encantador.

Na alta sociedade, não é chic mostrar um apetite tão vulgar pela reprodução das imagens. As senhoras têm um ar de desdém, os homens fingem fugir, mas os retratos das "professional-beauties" aparecem em instantâneos custosamente posados e não há semana em que um ilustrado não nos forneça a título de documento exato o interior embelezado de vários palacetes. De modo que se a burguesia e a alta roda sentem a vivaz vontade da fotografia, a cidade inteira, todas as classes sociais, num acordo definitivo do ladrão preso ao diplomata transferido, exigem a reprodução dos seus gestos. É mesmo provável que até os mortos de mortes violentas sintam a necessidade de reprodução da sua última atitude — para não desmerecer no outro mundo.

Sim! é a verdade dolorosa! O mundo não tem a obsessão do espelho, como disse o poeta — tem a obsessão da fotografia! Arde uma casa em certa rua? É possível que o incomparável corpo de bombeiros demore. Os fotógrafos surgem logo. O incêndio aumenta? É possível que o valoroso corpo — único e incomparável como o Pão de Açúcar e a pedra da Itapuca — não o limite. Os fotógrafos, porém, lá estão para fotografar a chegada do corpo, a primeira ordem do comandante, as chamas, os primeiros esguichos das mangueiras, o povo, os jornalistas, os donos da casa, a companhia que a segurava. É o delírio! Um cavalheiro faz a coisa mais imprudente e mais vulgar do mundo: — casa como qualquer de nós. É possível que o pretor não apareça ou as testemunhas não venham. Os fotógrafos lá estão para dar o casal subindo o altar, subindo para o carro, subindo as escadarias da casa e aí de nós! para o futuro breve se não houver um paradeiro pelo menos para certas intimidades familiares, com a neurose do documento exato.

Mas não é só. Dois homens brigam. Morre um, vai outro para a cadeia, saem ambos fotografados no jornal. Um tipo suicida-se? Retrato dele

em todas as idades nas folhas! Há uma senhora que saiu à rua? Zás! kodack nela! Você vai ali à confeitaria? Instantâneo! E é a alucinação. Não se anda nas calçadas sem desconfiar dos transeuntes, não se sai à rua sem estudar o andar, por causa das dúvidas não se atravessa uma praça sem a pergunta íntima:

— Quantos fotógrafos estarão agora fotografando-me?

E não é mesmo preciso sair à rua. Na Câmara os deputados estão sentados e de repente um tiro de magnésio: foi um instantâneo. Nas secretarias, os funcionários esforçadamente escrevem cartas às namoradas, quando de súbito invadem as salas batalhões de homens de unhas envernizadas, e clic! clac! e tome instantâneos. Nas fábricas, os operários estão a palestrar sobre a última greve e o direito que todo o operário tem de ver a diária aumentada, as horas de labor diminuídas, e aparece um homem, ergue a mão e paf! bifa o quadro natural. E como já se dão as senhoras na missa, às compras, nos banquetes, escrevendo no seu hall íntimo, e os cavalheiros em mangas de camisa no seu escritório, e as cocottes em [menores] grupos e os pic-nics carnavalescos — é muito provável que muito em breve um fotógrafo, se não for chamado, solicitado, rogado antes — entre em casa de uma pessoa qualquer e exija, seja ele ministro ou contínuo:

— Dispa-se e mostre-me como vai para o banheiro! Quero tirar um instantâneo!

E, tremendo de gozo, a vítima, só com a ideia do instantâneo, correrá ao banheiro, mesmo que tenha por esse sítio do lar uma inexplicável implicância...

É que o fotógrafo é o tirano, é o agente da vaidade, é o Boreas da grande tolice universal, é o único sacerdote acreditado no fandango do mundo. Quando um homem se erige em fotógrafo — a sociedade prostra-se.

— Você tira retratos?

— E instantâneos.

— Venha daí, vamos jantar!

A gente encontra na flora enorme uma infinita variedade de representantes: o fotógrafo artístico de quadros, o amador da fotografia

de arte, que tira retratos de senhoras bonitas em ambientes lânguidos e aspectos do luar nos lagos e nas florestas, o fotógrafo da cidade para cartões postais, o fotógrafo repórter, o fotógrafo ilustrador — a que não escapam nem as vagas das ressacas na baía, o turbilhão de fotógrafos amadores, o fotógrafo high-life, o fotógrafo pândego que inventa por justaposições de chapas cenas picarescas e de pessoas graves, o fotógrafo instalado, o "vieux genre", que olha para toda flora com os ares de pai nobre abandonado pelo filho pródigo... Ele entra, há o estremeção emocionante da massa, e ei-lo a manejar todos como polichinelos.

— Parem!

Todos param.

— Vira a cabeça!

Todos viram.

— Olhe para aqui!

Todos olham.

É que ele tem esse direito. Não só aqui. Em toda a parte do mundo. Ainda outro dia, diz o "Hong-Kong Daily Express", havia em Cantão, na China, a execução de oito malandros. Cada vez que os executores suspendiam um dos coitados, a chusma de fotógrafos assestava baterias e apanhava o derradeiro esgar. O último ia ter a cabeça decepada. Já o carrasco passava o fio do gládio pelo pescoço do pobre diabo, quando um dos fotógrafos bradou:

— Um instante.

O carrasco parou e o criminoso viveu no transe mais um instante, porque o macabro fotógrafo queria o instantâneo perfeito.

Em transe vivemos nós agora, com a obsessão de apanhar na máquina os outros e de ver a nossa figura em cada jornal. Já começa a não ser chic passar um mês sem ser fotografado seis vezes. Que será da cidade, com tal mania, amanhã?

E ao assistir à cena de Mme. de Figueiroa, na Avenida, ao pensar, trêmulo de medo, na assustadora epidemia fotográfica, eu não pude deixar de recordar que há duas semanas, indo visitar um deputado,

também amador de fotografia, o deputado fez-me travar conhecimento com o seu filho de três meses e meio por estas palavras:

— Um pimpolho já célebre!

— Célebre?

— Venceu o "record" da fotografia.

— Ora esta!

— Já foi fotografado vinte vezes e, outro dia no meu colo, verdade é que sem querer, tirou o instantâneo da ama de leite a preparar-lhe a fralda...

Joe

Cinematógrafo, 1908

O convescote de domingo.

CIDADE DE FRIBURGO, Nova Friburgo, 10.12.1916, p.1

(domingo)

Cidade serrana fluminense, Nova Friburgo acolhe ao longo do século XIX colonos europeus, alemães e suiços em especial. Isso talvez explique o costume de passeios e uma vida social ao livre. No entanto, em muitas cidades brasileiras, "pic-nics", excursões e convescotes tornam-se um novo hábito da sociedade, momento de expressão social, interação e investimento.

Esse gênero de evento se revela logo como objeto de interesse para o amador fotográfico, espécie nova de praticante, ou como oportunidade para o profissional. Um exemplo paulistano é registrado em 1902, no jornal O ESTADO DE S. PAULO, do dia seis de maio, três dias após o passeio. Outono, época oportuna para uma "Excursão a M'Boy", título do artigo, e visita ao antigo colégio dos jesuítas, naquele sábado reunem-se ao grupo autoridades como o secretário de agricultura, entre outros políticos, representantes da imprensa e o fotógrafo amador J. de Sá Rocha. O texto, publicado às páginas 1 e 2, descreve todos os momentos da excursão inclusive uma cascata fotografada por Rocha de três pontos diferentes.

O convescote fluminense segue a mesma estruturação. Fica, porém, mais evidente a presença da imprensa e dos senhores amadores, ganhando destaque a produção de imagens e o comércio ao redor dessas fotografias, elas mesmo entendidas como parte estrutural do fato social.

evento social
comportamento
lugar social do fotógrafo

O convescote de domingo

Conforme estava anunciado, teve lugar, domingo, 3 do corrente, o grande "pic-nic", organizado pelos srs. Odilon Vital, Didimo Manoel de Oliveira e Aristides Mello, na Olaria, de propriedade dos srs. Thurler.

Embora o tempo estivesse incerto, à 1 hora da tarde os bondes partiram levando um grupo musical, formado de distintos moços, os srs. Vicente Fassetta e Denencourt Scholts, fotógrafos, e perto de 100 pessoas, entre famílias e representantes da imprensa local. A chuva impertinente, logo à hora da saída dos bondes, caía impiedosa, tendo-se prolongado durante toda a viagem.

Chegados que foram à Olaria, local escolhido à ultima hora, devido ao mau tempo, os convidados, acomodados num vasto salão, oferecido gentilmente pelo sr. Antonio Thurler, deram começo a uma elegante matinê dançante, que se estendeu até às 4 horas da tarde.

A essa hora, oferecendo o tempo ocasião para fotografias, pois que a tarde já começava a tornar-se clara e limpa, os srs. amadores-fotográficos tiraram vários retratos dos presentes ao encantador convescote.

Em seguida foi servido um magnífico "lunch", regado de excelentes bebidas, tendo reinado durante ele a melhor harmonia possível. Recomeçaram as danças e vários outros brinquedos, que terminaram às 5 horas. A essa hora, perto de 120 pessoas, jornalistas, fotógrafos, músicos, tomaram assentos nos diversos bondes, que os conduziram a esta cidade, onde chegaram às 5 ½ horas da tarde sob ruidosos vivas e aclamações à imprensa, à comissão organizadora e ao convescote. Os convidados se dispersaram, retirando-se cada um para sua residência, sob uma impressão magnífica da festa de domingo último.

* * *

As fotografias tiradas pelo amador Vicente Fassetta, que primam pela nitidez e apurado gosto artístico, que revela a inteligência do ilustrado moço, foram colocadas nas vitrines das casas comerciais dos srs. José El-Jachi e Bazar Santos Dumont às vistas do público.

Nesta redação, onde também se encontram em exposição, os interessados poderão obtê-las pelo insignificante preço de 2$000 mil réis cada uma.

* * *

A comissão organizadora, por nosso intermédio, agradece penhoradíssima a todas as exmas. famílias, jornalistas, fotógrafos e especialmente ao destemido grupo musical que tão gentilmente compareceram ao convescote de domingo, emprestando-lhe com sua presença o maior brilho e valor que se pode admitir.

O convescote de domingo, 1916

BILAC, Olavo. Diário do Rio.

O ESTADO DE S. PAULO, SP, 21.01.1898, p.1.

(sexta-feira)

Jornalista e poeta, Olavo Bilac (1865-1918) está presente nesta antologia em dois momentos, como também João do Rio. Embora menos conhecido hoje por sua produção na imprensa, esta, em especial suas crônicas, é avaliada em estudos como o de Antonio Dimas (1996). É revelante assim que o artigo em questão tenha sido publicado num jornal paulista, reflexo quase certo do seu prestígio como jornalista.

Mais sucinto, em estilo distinto, igualmente tirando proveito do tom leve, Bilac comenta nesse ensaio, de 1898, uma oportunidade de negócios que mira a Exposição Universal programada para dois anos após em Paris. Grandes realizações que dominam as últimas décadas do século XIX, esses eventos representam momento para exposição das nações desenvolvidas, em representações nacionais, com seus pavilhões.

O artigo introduz nesta seleção tema de fundo, de presença intensa no período coberto pela antologia, expresso na representação visual da mulher, do feminino. Ao longo desse recorte temporal registra-se uma identidade muito forte entre essas manifestações e a própria expressão artística dominante.

Bilac toma como mote anúncio na imprensa do fotógrafo Holzer Fay Béla, radicado no Rio de Janeiro, à Rua Gonçalves Dias, onde se dedica como boa parte dos profissionais ao retrato. Pouco se sabe sobre o profissional, além de associação eventual com Bastos & Dias.

o feminino
comportamento
crônica

Diário do Rio

18 de janeiro de 1898

Ontem, na Gazeta, esta deliciosa notícia:

"O sr. Holzer F. Béla, fotógrafo, teve a ideia de reunir em precioso álbum, para figurar na Exposição Universal de Paris em 1900, as fotografias das mais belas senhoras deste país, e para isso convida-as a comparecerem na sua oficina, para retratarem-se sem ônus algum. Com este intuito distribuiu pela imprensa convites, afim de que esta os faça chegar às formosas senhoritas que se julguem no caso de aspirar a esta glória."

Deliciosa, sim! Deliciosa notícia! Porque, enfim, o Brasil, se não fosse esse amável retratista, não se poderia mostrar, dignamente representado, na exposição de 1900, aos olhos de todo o mundo... Em primeiro lugar, está provado que não temos dinheiro: nem poderíamos pagar as passagens dos comissários que fossem levar ao certame universal os nossos produtos. Em segundo lugar, que produtos mandaríamos nós? O inquérito do atentado de 5 de novembro, para mostrar ao universo embasbacado os processos novos de que lançamos mão para fazer política? a garrucha de Marcelino, para que a Europa visse o que é a nossa arma eleitoral? algumas folhas diárias, para que a Civilização admirasse a planta rara e indígena do *apedido*? O nosso corpo de bombeiros, para que o velho mundo se certificasse de que é somente por falta de água que se não apagam aqui os incêndios? a fotografia dos buracos de qualquer de nossas ruas? a Academia de Letras? Realmente, *le jeu ne vaudrait pas la chandelle*....

Mas, o amável sr. Bela acaba de salvar a situação: se não temos arte, temos natureza! Se não podemos mandar à Europa os produtos da mão do homem, podemos mandar-lhe os produtos da mão do Criador! Vamos enviar à Exposição Universal as fotografias das nossas mulheres belas, — e isso, graças a Deus ou ao Diabo, não nos falta!

Eu que os diga! Eu, que, com os olhos deslumbrados e tontos, as vejo passar por aqui, todos os dias, — estas louras, de olhos de violetas, aquelas morenas, de olhos de ônix!...

Ai, sim! isso é o que não nos falta! e a lembrança do fotógrafo foi uma lembrança verdadeiramente genial... Mas (em todas as grandes ideias há sempre esta adversativa malvada!...) mas, o que torna a ideia pouco prática é que o fotógrafo, em má hora encarregue as senhoras belas de julgarem a si mesmas.

Que perigo! Sabeis que não há mulher feia que se não suponha bonita; por outro lado, as mulheres realmente bonitas amam dizer que o não são, por modéstia ou *coquetterie*. E, pois, é muito provável que só se apresentem diante da objetiva da máquina fotográfica do sr. Béla, já não as matronas notoriamente feias, — mas, o que será pior, as senhoritas nem bonitas nem feias, nem carne nem peixe, nem dignas de adoração nem dignas de repulsa. E o resultado será este: ou o sr. Bela desistirá de sua ideia e o Brasil não aparecerá na exposição, ou o sr. Bela se resignará a mandar a Paris as fotografias que tiver obtido, e as parisienses triunfantes e contentes zombarão das nossas formosuras...

E assim se perde, às vezes, uma grande e rutilante ideia!

O.B.

Diário do Rio, 1898

TEX, Leo. Pelos "ateliers" e salões...
CORREIO PAULISTANO, SP,
27.6.1913, p.1

(sexta-feira)

A estrutura do artigo é curiosa, embora o uso de transcrições e comentários de outros jornais seja prática comum no período. Mais uma vez, a nota num periódico paulistano sobre evento fotográfico carioca merece atenção por si. Leo Tex, de quem não sabemos muito, além de nota no mesmo CORREIO PAULISTANO, em 05 de março daquele ano, que o apresenta como colaborador em partida para o Rio. Leopoldo Teixeira Leite Filho, seu nome verdadeiro, acabara de ser nomeado promotor público "no território do Alto Acre", para onde deveria partir brevemente.

Isso talvez explique a peculiar transcrição de artigo de autoria de Lindolfo Collor (1890-1942), então jovem jornalista. Fugindo do usual, Leo Tex usa o artigo como veículo para seus próprios comentários muito provavelmente sobre uma tema que lhe é próximo.

Sylvio Bevilacaqua (?-1948) tem aqui sua primeira referência nessa antologia. Ao lado de Fernando Guerra Duval (?-1950), ele constitui uma das figuras de longa permanência entre as décadas de 1900 a 1930, delineando um percurso pessoal surpreendente desde sua atuação como professor do Colégio Pedro II até estabelecer seu estúdio profissional, passando pelos principais momentos do fotoclubismo carioca. Nesse percurso, Bevilacqua se dedicará aos temas da mulher e da criança, em menor escala.

É fundamental, considerando a inserção num artigo da grande imprensa, a referência ao crítico francês Robert de la Sizeranne, marco teórico eleito pelos principais agentes locais associados à questão da fotografia artística.

Leia à página 249 outro artigo sobre o mesmo evento.

o feminino
comportamento
exposição

Pelos "ateliers" e salões...

A exposição de "pastéis" – Bevilacqua

O Rio assiste, hoje, à inauguração da segunda exposição artística do reputado fotógrafo Sylvio Bevilacqua.

O acontecimento tem toda a importância de uma nota mundana, como, aliás, já o fez notar o cintilante cronista do *Jornal do Commercio*, Lindolfo Collor, na sua seção de sábado:

"É esta a segunda grande exposição de fotografia artística feita por Sylvio Bevilacqua. Dizemos que é a segunda grande exposição porque o ateliê de Sylvio é, de fato, uma bela exposição permanente, feita ao sabor do acaso, sem a pretensão de ordem de todas as exposições, e por isto mesmo tanto mais interessante.

"Se o atelier de Sylvio é uma exposição permanente, a sua frequência não sofre também, logicamente, nenhuma interrupção. De fato, poder-se-ia afirmar que aquele recanto discreto dedicado ao trabalho artístico é um dos pontos mais preferidos pelo nosso alto mundo artístico, de passagem pela avenida, para uma 'causerie' ligeira, entre uma 'pose' que Sylvio arranja e uma disposição definitiva para a rua, para o corso, para o 'five o'clock'...

"De modo que como exposição permanente, o ateliê Bevilacqua é sempre um magnífico recanto de palestra, onde a quantidade e qualidade de espírito faz frente à ausência tanto quanto possível do convencionalismo frívolo que sempre enregela as melhores disposições verbais."

Deve-se registrá-lo, portanto, com um comentário, porque essa exposição significa, na realidade, alguma cousa mais que um esforço; exprime mais que uma tentativa.

É também atestado — e que eloquente atestado! — do aperfeiçoamento a que tem chegado, entre nós, a fotografia, na sua expressão como arte.

Há tempos, ainda, discutia-se em França, se a fotografia era e se podia ser uma arte – e a discussão assumia, na *Revue des Deux Mondes*, proporções de uma verdadeira polêmica, quando Robert de la Sizeranne solveu a questão, em magistralíssimo artigo, concluindo pela negativa.

Não há dúvida alguma que o problema está, nesse trabalho, reduzido às proporções geométricas de uma equação, que representa o conceito ruskiniano das *belas-artes*.

A despeito, porém, da eloquente argumentação do autor das *"Questions esthétiques contemporaines"* a *fotografia* afigura-se-nos como uma arte — ela reproduz a natureza, com sinceridade absoluta e a sua precisão será a mais rigorosa, quando se tornarem definitivos os atuais ensaios de *"visão e impressão colorida"*.

No momento atual, em fotografia artística, o *pastel* representa esse desideratum.

A exposição Bevilacqua dá-nos nitidamente a prova dessa afirmação: dos cinquenta e tantos trabalhos expostos, cinco podem ser reputados o *nec plus ultra*, a derradeira palavra no gênero.

O *pastel* é todo o grande segredo de Bevilacqua, como disse o cronista do "Jornal do Commercio":

"Toda a reputação de Sylvio reside na feitura impecável desses trabalhos que o recomendam verdadeiramente como um um artista perfeito no difícil 'métier' de fazer fotografias sem cair no horrível chavão da impassibilidade fotográfica."

É fato: a *fotografia colorida* não poderia, jamais, rivalizar com esses cinco trabalhos impecáveis do grande artista.

O *"pastel"* que representa Mme. Vaz Carvalho é uma maravilha a figurar nas mais notáveis exposições internacionais de arte fotográfica — tal é a expressão do olhar, tal é a vida da fisionomia.

Outro para o qual a atenção converge, naturalmente, é o retrato de Mlle. Nabuco de Castro — tipo esplendente de beleza tropical, que já tem sido laureado em alguns concursos de mundanidade.

A *"pose"* Mlle. Vera Barbosa é, também, um elegante espécimen do catálogo, muito embora seja melhor o original *perche parla*... e o *Rio-chic* a reputa, mui justamente, como uma das mais finas *causeuses* dos seu salões aristocráticos.

Para citar esses somente, silenciaremos, a contragosto, a linda série de outros magníficos números do catálogo: Tetéa e Odette Gasparoni, Hortência de Mello, Viúva Heitor Cordeiro, serena e sonhadora, em duas *"poses"*; Mme. Santos Lobo e finalmente o lindo *"pastel"* que representa Bilac, o poeta do *Caçador das Esmeraldas*.

Há qualidades inestimáveis nos pastéis expostos, afora os atributos de excelente execução e meticuloso acabamento.

Sente-os, à primeira vista, o observador.

Bevilacqua tende a espiritualizar todos os seus retratos, pela *"pose"*, pela expressão; depois, o seu colorido sóbrio — como uma *"nuance"* — empresta às fisionomias intenções sonhadoras de grande efeito, enquanto a *"luz"* ou a *"sombra"* completa a composição da figura.

* * *

O público elegante desta capital vai se dar *rendez-vous* no elegante *"atelier"* do fotógrafo Bevilacqua, admirando as silhuetas femininas, em exposição.

É de esperar que contemplem os seus artísticos *"pastéis"* com mais pastéis do que entendimento...

É certo, porém, que aplaudirão o artista.

Já um personagem do teatro ibseniano afirmava que nada faz simpatizar tanto uma individualidade como a sua *"boa estrela..."*

A *"boa estrela"* de Sylvio Bevilacqua apresenta-o, ao público, por um prisma encantador; veem todos nele o homem feliz e querido de todos... e vivendo no meio de uma centena tonteadora de formosas criaturas, cujas atitudes e *"poses"* e gestos ele modifica e altera à sua fantasia e a seu capricho...

E que não o fazem sofrer.

Também não o podem...

Rio, 23-VI-13. Léo TEX

BEVILACQUA, Sylvio. No T. S. F.

PHOTOGRAMMA, RJ, II (23): 8-10, maio 1928

Novos tempos trazem o rádio. Na década de 1920 surgem emissoras locais com programação regular. Em 1927, o Photo Club Brasileiro, em 2 de setembro, realiza às 20h20 uma palestra sobre fotografia através da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Não causa surpresa, considerando o programa editorial do clube, que a transcrição seja publicada em PHOTOGRAMMA daquele mesmo mês. Em março de 1928, novamente a revista do clube publica o conteúdo do programa realizado no dia nove. Silvio Bevilacqua é o responsável por ambas as apresentações.

As relações entre fotografia e rádio não são incomuns. A telegrafia sem fio, denominação de época que explica o título do artigo, surge em anúncios nas revistas fotográficas. Em 1926, a sexta edição da REVISTA BRASILEIRA DE PHOTOGRAPHIA, publicada em São Paulo, traz novo subtítulo: "arte fotográfica e radiotelefonia". Ainda em São Paulo, em 1939, José Medina produzirá "Instantâneos no ar", entre fevereiro e maio, na Rádio Bandeirantes. O Foto Clube Brasileiro retomará ao rádio apenas em 1948, por alguns meses, com "Luz e sombra" pela Rádio Sociedade Guanabara, aos sábados.

O importante aqui, porém, é o tema do programa apresentado em 1928: a beleza e a graça feminina na fotografia. Que Sylvio Bevilacqua, com uma carreira dedicada aos temas da mulher e da criança, em menor grau, seja o apresentador, expressa a relevância do artigo. O fotógrafo apresenta às ouvintes, em especial, um passo a passo para o retrato, estabelecendo um roteiro que busca promover melhor interação entre modelo e fotógrafo.

A referência a Chamfort, provavelmente Nicholas Chamfort (1741-1794), parece procurar estabelecer o tom para a conversação: "Quando se fala da mulher, deve-se molhar a pena no arco-íris e derramar sobre a escrita o pó das asas das borboletas". Em tempo, a citação parece ser uma derivação de outra atribuída a Denis Diderot (1713-1784).

No T. S. F.

O nosso tema de hoje será: da beleza e da graça feminina em fotografia.

É bem conhecido o que dizia Chamfort: "Quand on parle de la femme, il faut tremper sa plume dans l'arc-en-ciel et répandre sur l'écriture la poussière des ailes des papillons."

O fotógrafo retratista aproveita, de fato, o auxílio das cores do arco-íris e não as das asas das borboletas para por em relevo a beleza e a graça feminina, porque são elas que vêm solícitas e amáveis, através da objetiva, gravar na chapa esses primores de estética humana que se colocam muito naturalmente diante da máquina fotográfica, dando apenas ao retratista a dificuldade do embaraço da escolha; mas... outras vezes.... o artista é obrigado a lembrar-se que as graças eram somente três e aquela que ele tem no momento diante dos olhos, ou diante da objetiva, não é nem Tália, nem Aglaia, nem Eufrosina e, como atualmente não se suporta mais um retrato rígido ou sem expressão, que tenha apenas a perfeição fotográfica, é preciso que se ponha, embora com dificuldade, no trabalho um pouco da alma do modelo ou um pouco de artifício que substitua o que a natureza não deu ao modelo.

É necessário, entretanto, que desde já se diga que a graça, um dos principais elementos da beleza, a graça fotográfica tem de ser uma atitude especial, diferente da graça comum.

Com o desenvolvimento desse ramo da estética humana, principalmente depois do aparecimento do cinema, em que todos os gestos, todas as atitudes, todas as expressões, todos os movimentos estão estudados, analisados, medidos, comparados, catalogados, ficou bem evidente que um gesto, uma expressão, uma atitude que não possa

durar ao menos três ou quatro segundos em sua plenitude, poderá ser muito interessante como interrupção de um movimento, como um instantâneo, como um documento, não tendo, porém, geralmente, o menor interesse sob o ponto de vista artístico — e um retrato de mulher deve ser sempre uma obra de arte, quando é *retrato* moderno, de luxo, retrato que se dá a uma amiga, ou a um noivo e que não queira parecer um simples documento em forma de ficha de identificação.

O primeiro, isto é, o retrato cinematográfico, o que representa um movimento interrompido, é próprio para as dançarinas ou atrizes de comédia, no exercício de sua profissão; o outro, o retrato distinto deve conter ou exprimir a serena graça das expressões e das atitudes calmas, apresentando-nos a pessoa em idêntica maneira a que a encontramos no convívio social e com a sua *melhor cara*. Expliquemo-nos. É sabido que todos, principalmente a mulher, têm um dia em que se acham melhor; ou seja influência da toilette, ou uma determinada incidência da luz, ou seja a simpatia de uma cor qualquer, ou de uma dada expressão, o certo é que esse é o momento ótimo para o retrato, momento que o artista precisa surpreender, para fazer ressaltar a graça e a beleza do modelo, quando ele as tem.

Infelizmente nem sempre nos vêm ao ateliê uma Vênus ou Célimène, a melindrosa de Molière, ou uma houri do paraíso de Maomé, por isso estudemos os elementos que entram em jogo, elementos principais; são três: o aparelhamento, o artista e o modelo.

Quanto ao primeiro, se é de boa qualidade, como deve ser o de um fotógrafo que se propõe a fazer retratos de arte, nada é preciso dizer porque ele é obediente e a pessoa já o encontra quando vai ao retratista com quem simpatizou.

Quanto ao artista... quanto ao artista, nada temos a dizer porque poucos serão os que me estão ouvindo e esses conhecem as suas regras. Somente talvez alguns amadores gostassem que se lhes dissesse que nunca devem ficar muito perto da luz, quando trabalham no interior, porque a luz forte aumenta os defeitos, cava rugas e descobre manchas; que procurem de preferência uma luz suave e modeladora, a dois ou três metros de uma janela, com um bom refletor do lado da sombra; assim com um retrato feito bem longe da luz com uma objetiva de grande abertura, de foco longo, uma chapa rápida e suave a

própria Aeon, a mãe Eva dos gregos, talvez possa, ainda hoje, ter um bom retrato... anacromático.

Chegamos agora ao ponto principal da nossa palestra e naturalmente vós, minha senhora, que me estais ouvindo com tanta atenção, estareis pensando: que me vai dizer este homem com pretensões a ensinar-me a ter graça e elegância?

Em primeiro lugar devo dizer que falo para... as outras e depois que não se trata de graça comum, de graça social, nessa vós sois inexcedível, trata-se de elegância fotográfica ou fotogênica, como se diz atualmente; nesta o vosso espelho vos traz sempre enganada; a figura clássica da verdade saindo nua de um poço, ao espelho, só vale pela nudez. O espelho vos engana porque vos mostra a vossa beleza em sentido contrário aquele em que ela se apresenta e isto, se tinha muita importância antes dos cabelos cortados, porque mostrava à esquerda todas as irregularidades da direita agora cresceu de valor por causa do repartido do cabelo; bem assim todas as outras assimetrias do rosto, aliás indício de inteligência, vos são apresentadas às avessas. Além disso a cor verde da massa do vidro faz mais pálidas as louras e mais escuras as morenas.

Ao entrar no ateliê do artista o modelo deve preferir uma iluminação alta, como a que nos vem do céu, a luz angélica, como se diz em arte – Só ela é simpática, só ela dá profundidade e brilho ao olhar; a luz horizontal é antipática, a luz de baixo é diabólica.

Os gregos que tinham o senso artístico tão altamente desenvolvido só eram apresentados às suas noivas, quando não as conheciam, debaixo da cúpula do Panteão, para que elas ficassem com o olhar criptoftálmico — esta palavra complicada quer dizer: olhos ocultos, profundos.

Com este conselho passemos ao vosso contingente pessoal, estudando, sem aprofundar muito as sete belezas da mulher: cabelo, olhos, boca, braços com as mãos, colo, pernas e porte.

De uma — o cabelo, pouco se pode dizer porque já quase desapareceu; dele só se deve lembrar que o modelo deve vir para o retrato com o seu penteado habitual; se este for a negação estética do cabelo "à l'homme"... paciência. Se ainda houver um pouco dele ondulado e macio, tanto

melhor. Aconselhamos, entretanto, o retrato de chapéu porque as modas, de hoje hão de envergonhar as moças daqui a dez anos.

Os olhos do modelo, se não trazem de casa a expressão ótima para o retrato, serão para o artista um caso perdido; se ele é hábil poderá às vezes com um ligeiro toque dar-lhes o que lhes falta, porque não há conselho, não há súplica, não há sugestão que possa dar a olhos insignificantes a graça que eles não têm, porque é impossível satisfazer o pedido de uma mocinha que queira ter nos seus retratos os olhos como os de D. Rosalina Coelho Lisboa.

A boca — que se pode exigir de uma boca? que sorria, desde que não se lhe pode pedir um bocejo. Aqui ocorre uma dificuldade, é que o sorriso aumenta a boca e as moças têm medo de uma grande abertura bucal, por isso fazem a detestável "bouche en coeur" com o rouge. Não têm razão entretanto, hoje em dia não há mais medidas clássicas para os dotes femininos.

Chegamos às mãos. Elas são um tropeço para os pobres artistas; neste caso particular nada se pode dizer sem exemplificar e infelizmente o rádio ainda não dispõe da placa para a visão à distância. Uma só observação ocorre aqui, ouvintes de mãos bonitas, é que o segredo da graça, nesse ponto, consiste em segurar tudo com o primeiro dedo e o terceiro, o polegar e o médio; experimentai diante do espelho segurando uma flor, o vosso colar de pérolas ou uma dobra do vestido.

Quanto ao colo só há para ele a sua beleza própria ou o auxílio de uma gaze ou de um colar disfarçadamente dispostos; se têm ossos ou cavidades claviculares, só o retoque na chapa o poderá melhorar; se é belo e altivo, deixai-o livre em toda a sua beleza.

Para as pernas, a linha é a das estátuas, não useis meias de seda lustrosa e não as tenhais ambas na mesma posição, porque o porte, a sétima beleza enunciada, depende muito delas com o auxílio das outras todas... e da toilette também.

S. Bevilacqua

No T.S.F., 1928

SILVA, Oswaldo. Viagens maravilhosas do Dr. Alpha ao mundo dos planetas – No mundo de Marte. Cap. XV.

O TICO-TICO, RJ, III (102): n.p., 18.9.1907. il.

(quarta-feira)

Ilustrado pelo autor, a série sobre as aventuras do Dr. Alpha é publicada entre janeiro e outubro de 1907. Quase certo, seu autor é Oswaldo de Souza Silva, com longa atuação na imprensa, aparentado possivelmente do fundador da revista O TICO-TICO (1905-1958), Luis Bartolomeu de Souza e Silva, dirigente do grupo editorial O Malho.

A revista é uma das pioneiras voltadas ao público infantil-juvenil, dominando o setor por décadas. Sua publicação por um dos principais grupos editoriais garante visibilidade e circulação. Se cultura é construção, O TICO-TICO, em seu misto de histórias ilustradas, tiras cômicas, contos, passatempos e informação científica, constitui veículo de educação infantil poderoso.

À história dos usos e funções da fotografia interessa como a publicação integra a criança num universo de espetacularização da vida privada, prática disseminada nas revistas ilustradas. Por outro lado, a fotografia surge como tema regular na mescla de artigos e inserções variadas sobre o progresso científico e curiosidades da natureza. A fotografia científica em campos como a astronomia é um desses exemplos. Ou então, caso mais raro, em segmentos como a fotografia submarina, no artigo "Animais curiosos", publicada em 12 de agosto de 1914.

Oswaldo Silva, em sua série, retoma uma fórmula antiga inspirada em As viagens de Gulliver" (1726), de Jonathan Swift, e similares. O encontro com o desconhecido, com o Outro, o uso da inversão de valores e práticas são utilizados como estratégias de educação moral. Por capítulos, Silva descreve a passagem do protagonista pela Lua e depois Marte. Aqui, em Loris, encontra um país com seres gigantes aos quais nosso personagem liliputiano apresenta, generoso, a fotografia.

imaginário
comportamento
educação e literatura infantil

Viagens maravilhosas do Dr. Alpha ao mundo dos planetas

No mundo de Marte - Cap. XV

Então, cheio de indignação, pedi ao soberano que me concedesse a palavra. Obtida a licença, falei com veemência, defendendo-me das suposições irrisórias do acadêmico. Demonstrei a possibilidade das minhas viagens, descrevi rapidamente o estado das cousas na face da Terra e, finalmente, acabei por convencer a assembleia que, empolgada pelas minhas palavras vibrantes, me aplaudiu delirantemente. Desde esse dia tornei-me o assunto de todos os comentários e como a vida em *Loris* é cara, e eu não tinha moeda corrente do país para as minhas despesas, resolvi fazer algumas conferências em público sobre assuntos *terrestres*, que me renderam o suficiente. Agora passo a contar uma série de aventuras que me sucederam durante minha estadia no planeta.

Um dia, em que visitava as lojas da cidade, entrei em uma importante casa de aparelhos de óptica e perguntei se ali vendiam máquinas fotográficas. O caixeiro me informou que no planeta não havia tal aparelho e nunca ouvira falar de tal cousas: em Marte não conheciam a fotografia.

Projetei maravilhar os marcianos com a célebre arte de Daguerre.

Encomendei na mesma casa uma lente de objetiva, pedi ao marceneiro imperial que me fizesse uma caixa de madeira com fole de pelica, enfim fiz a aquisição de tudo que era necessário para a constituição de uma máquina fotográfica.

Enquanto isso ia preparando no gabinete de química do observatório as placas sensíveis e as demais drogas necessárias para as operações. Quando pronto o aparelho, pedi licença ao imperador para lhe oferecer uma surpresa... E tirei um belo retrato do soberano, que não pode ocultar a sua admiração quando viu representada a sua imagem com tão surpreendente exatidão. Isso granjeou-me renome brilhante e

desde então não tive mãos a medir... Retratei toda a família imperial, depois os ministros, as primeiras autoridades da corte, os militares de alta patente e, por fim, gente do povo em geral.

Como não sou egoísta, vulgarizei lá a descoberta e permiti que se construíssem outras máquinas, tendo por modelo a minha. Dentro em pouco era conhecida a fotografia em todo o planeta.

(Continua)

GRAPHITE, Xisto. Belas-artes.

REVISTA ILLUSTRADA, RJ, 14 (566): 6, 12.10.1889.

GRAPHITE, Xisto. Belas-artes (continuação).

REVISTA ILLUSTRADA, RJ, 14 (567): 6-7, 26.10.1889.

GRAPHITE, Xisto. Belas-artes (continuação).

REVISTA ILLUSTRADA, RJ, 14 (568): 6-7, 2.11.1889.

(quarta-feira)

O periódico REVISTA ILLUSTRADA, fundado na década de 1870 por Ângelo Agostini (1843-1910), referência na história do jornalismo e da ilustração, publica com regularidade nos anos 80 a coluna "Belas-Artes". As matérias são assinadas por pseudônimos, provavelmente variações de um mesmo "autor", como X, Xista e Xisto Graphite, e cobrem o panorama artístico local.

A série de artigos selecionada apresenta um balanço da produção em vários campos. O resultado, em parte, pela edição em capítulos, é uma abordagem algo irregular, mantida nessa edição de modo integral. Surpreende, porém, um tema secundário: as "fotografias coloridas". Surge assim um dos registros da interação fotografia e artes visuais entre nós: o comércio de réplicas de pinturas. São exemplos de obras híbridas, que podem ser caracterizadas como fotopinturas.

O termo merece cuidado em sua aplicação e deve ser visto como de acepção genérica, não devendo ser, embora sejam próximos, utilizado sem distinção na análise da fotografia pictorial.

A série de artigos será interrompida, embora o autor, em sua colaboração de 16 de novembro, indique: "Havendo assunto de maior oportunidade, fica para depois a conclusão dos precedentes artigos". Xisto preferirá comentar o quadro encomendado por Dom Pedro Augusto a Castagneto para oferecer ao comandante e oficiais do encouraçado chileno Almirante Cochrane. Quase certo, a produção dos ensaios em questão, na qual um assunto secundário ganhara destaque excessivo, tenha levado a essa decisão.

pintura e fotografia
arte
obra de arte e reprodução

Belas-artes

Agora, que o Brasil entrou em uma fase de progresso notável, quer pela prontidão arrojada e enérgica com que desfraldou a bandeira promissora, precisamente no reduto onde a rotina ferrenha ainda dominava — quer pela rapidez vertiginosa com que entrou a operar, avassalando tudo, transformando cada adorador sistemático do passado em um crente fervoroso do futuro; — agora, que o Brasil parece, enfim, querer avançar a passos de gigante para a sua natural culminância de onde a formidável voz dos seus ricos pulmões se há de elevar no concerto de uma grande civilização; — é justo, é inadiável que se procure animar e conceituar mais as belas-artes, pois, assim como esse progresso material está mostrando a formação da rija musculatura de um braço – assim, também, neste momento, um acentuado desenvolvimento artístico mostrará que a força desse braço, sendo própria do automatismo de uma organização atlética, será, ao mesmo tempo, o possante instrumento das variadíssimas determinações de um cérebro respeitavelmente cultivado.

* * *

Para se conseguir um fim tão nobre, tão elevado, que tanto deve atrair o bem entendido patriotismo — basta, apenas, que os que se dedicam à arte compreendam que nesta auspiciosa ocasião não lhes é permitido descansar; corre-lhes o dever de entrar em luta, de trabalhar muito, de multiplicar os próprios esforços, para que a sua colaboração ativa e fecunda seja de tal natureza que empolgue uma boa parte da atenção com que o mundo civilizado está acompanhando os movimentos deste período palpitante de gestação social.

Por certo, não é a falta de talento, nem a de fortes organizações artísticas, que obstará a que tanto se faça, a que tudo se chegue — e isto já é muito.

* * *

A música tem tido e tem cultores notáveis, uns de nomeada universal, outros que a poderiam ter, se se abstivessem mais de amesquinhar o engenho, produzindo ligeiras puerilidades — ou se não se deixassem vencer tanto por esta *inefável* e lastimosa indolência que é um dos traços mais característicos da intelectualidade de muitos homens de talento.

* * *

A escultura está, verdadeiramente, com um só representante; mas esse vale uma legião.

Rodolpho Bernardelli, com a sua obra supremamente artística, humana e revolucionária — porque é eminentemente moderna: com o exemplo do seu fenomenal amor ao trabalho, não se deixando contaminar nunca pelo marasmo solapante do meio artístico em que vive — é, inquestionavelmente, artista para despertar preciosas vocações e criar discípulos ativos que o honrem e venham a enriquecer a galeria dos escultores brasileiros.

Xisto Graphite

(Continua)

Belas-artes
(continuação)

Na pintura é onde o terreno mais carece de amanho.

Convenhamos, porém, em uma coisa: não falta talento aos artistas, e, por conseguinte, não lhes faltará concepção; mas faltam-lhes — união e trabalho.

Trabalho pertinaz e consciencioso, para terem a grande ciência da facilidade e certeza de execução; — unidade fraternal de esforços — para adquirirem força na propaganda que precisam encetar.

Porque — é necessário insistir neste ponto — se os nossos pintores desejam melhorar a educação artística do povo; se querem, realmente, que as suas obras sejam bem aquilatadas, e se, como é natural, pela arte, pretendem conseguir bons e seguros meios de vida — convençam-se disto: urge que sejam impertinentes, que façam falar de si, que se imponham, constantemente, ao gosto dos amadores.

Não se iludam com o momento; não cuidem que os homens de bom gosto e de dinheiro lhes irão, agora, bater à porta, a pedir-lhes, por favor, que pintem uns quadros para eles colocarem nas suas salas de visitas ou nos seus gabinetes de trabalho.

Ainda não estamos, infelizmente, nesse grau de adiantamento.

Pelo contrário: os artistas é que têm de ir buscar os apreciadores, argentários ou não, e mostrar-lhes as suas telas, e despertar neles o desejo de as comprarem — incutindo-lhes no espírito a noção moderna do belo, noção que por si mesma se irá desenvolvendo, lentamente, como o decorrer do tempo, à medida que novos trabalhos forem aparecendo, e diante dos quais essa noção se tenha de exercitar para formar uma opinião, mais ou menos intensa, mais ou menos verdadeira, consoante o temperamento de cada indivíduo, mas que, indubitavelmente, bastará para

que esse indivíduo nunca mais se iluda, jamais deixe de preferir um quadro original – ainda que medíocre — a essas cópias materiais, anêmicas, falsas de colorido e de claro-escuro, verdadeiras pulhices criminosas, que, para o fim único de perverterem o gosto e defraudarem a bolsa do transeunte incauto, atopetam escandalosamente as cintilantes vidraças das lojas comerciais, onde muitas vezes são vendidas como legítimos quadros a óleo, e, no entretanto, não passam de reles – *fotografias coloridas!*...

* * *

Fotografias coloridas!

Eis uma coisa interessante que, insensivelmente, por momentos, nos desvia da linha geral deste artigo.

Quem por aí já não se viu pequenas telas brilhantemente emolduradas e nas quais há umas pinturas *finas*, *finíssimas* — sobre um desenho quase sempre muito justo e correto?

Pois – saibam-no todos — cada quadrinho desses, três fraudes importantes representa: — uma, feita ao quadro original, outra, aos nossos pintores e a última ao pascácio comprador.

Os inúmeros industriosos dos grandes centros artísticos — de Paris, especialmente — depois de transportarem para as telas as fotografias dos quadros originais, entregam-nas, aos centos, ao primeiro pincel mercenário, ao primeiro ganhador de pintura, que, no desempenho da sua tarefa, vai dando àquilo tudo um colorido igual e piegas, aqui empobrecendo e deturpando o claro-escuro, ali suprimindo os detalhes difíceis por eles julgados desnecessários.

Assim tratados inconscientemente, tão sem escrúpulo materializadas, o menor dano que essas cópias ridículas produzem — dando mesmo de barato que conservem a fidelidade do desenho – é eliminarem o característico da individualidade artística dos originais, porque lhes desnaturam a grande e preciosa qualidade da cor, e, noventa e nove vezes por cem, lhes atenuam a não menos preciosa qualidade de expressão.

Ora, isto, para nós, é a primeira fraude.

Xisto Graphite

(Continua)

Belas-artes
(continuação)

A segunda fraude das *fotografias coloridas* avulta de importância, porque muito de perto afeta e fere fundo o trabalho honrado dos nossos pintores, e, por força disso, o desenvolvimento e a expansão de um tão necessário e culto ramo de belas-artes.

Dada, como se sabe, a nossa sensível falta de educação artística — quem pode estranhar que as fotografias coloridas exerçam — como de fato exercem — uma *encantadora* e decidida influência no gosto fácil e pacóvio da grande maioria dos apreciadores que adquirem essas telas pechisbeques e dão-se por muito bem servidos – julgando efetivamente que adquiriram obras de arte superiores a quaisquer originais dos nossos artistas, com quem falam ou de quem ouvem falar, e que têm o defeito imperdoável de se parecerem com os outros mortais?...

O resultado altamente consternador dessa nociva influência no grande elemento positivo do progresso artístico — o comprador de quadros – é facílimo de demonstrar: basta atender-se a que, de há dez anos para cá, é, por assim dizer, sempre o mesmo — o grupo diminuto dos amadores que realmente dão o devido apreço à pintura indígena e compram os quadros dos artistas.

De modo que, sempre que há uma exposição, surge, ameaçadora, essa dificuldade na venda dos quadros, como que se comprazendo em desanimar os artistas e matar as vocações dos que acreditavam poderem viver da arte.

* * *

E, ao passo que este fato se observa e sucede com uma precisão tristemente matemática — lá estão, triunfantes, as *fotografias coloridas*, seduzindo, por baixos preços, com o aspecto casquilho das suas falsas

cores, devidamente esfregadas e brunidas — a vista turvada e o gosto superficial dos fáceis de contentar, dos amadores incultos, que se atiram a essas futilidades industriais com a fatal avidez dos parvos nos braços das cortesãs veteranas e crapulosas, ricas, entretanto, de belezas de *pintura* e algodão...

* * *

A terceira fraude — a que é feita ao comprador — nem dela falaríamos se já não a tivéssemos assinalado.

A rigor, o que essa fraude representa é um merecido castigo da insensatez de quem prefere ter na sua galeria — a um quadro original, ou, mesmo, a uma boa gravura — uma *cópia* de tal natureza, uma *fotografia colorida*, enfim: porque, ao cabo de dois ou três anos, se tanto, o colorido dessas fotografias entra em franca decomposição, graças à lenta, mas certa e corrosiva ação da parte química do processo; e, quanto menos se pensar, está-se diante de uma tela rachada em todos os sentidos, hediondamente sarapintadas de bexigas e de mofo.

Então, admitindo mesmo um pretexto econômico quando se trata de comprar um quadro — seria oportuno perguntar ao possuidor da pintura inutilizada — quem havia tirado proveito da preferência que ele lhe dera?

Não fora a arte honesta e verdadeira; não fora ele, amador, que via ali estragado e quase extinto o seu capital empregado: fora unicamente o industrioso que lhe vendeu — gato por lebre.

* * *

Nisto que dizemos sobre as *fotografias coloridas*, não há nenhum exagero de apreciação: a qualquer espírito atilado ficará patente a perniciosa influência dessas quinquilharias na educação artística do nosso povo, tão fácil de se iludir por bonitas e estranhas aparências...

Não nos revoltaríamos contra a invasão dessas obras de fancaria, se víssemos que como tais elas eram postas à venda; mas o acaso já permitiu que algumas vezes presenciássemos a compra de *fotografias coloridas* como se se tratassem de legitimas cópias manuais a óleo, ou como se fossem, mesmo, miniaturas originais! - e isto basta para justificar a nossa severidade.

* * *

Alguma coisa se tem feito já, entre nós, para evitar as falsificações de certos produtos, que tanto dano fazem à saúde pública:

— Porque, também, não se evita que as *fotografias coloridas* continuem a dificultar, a menosprezar o trabalho dos nossos pintores e a estragar o senso artístico e a bolsa do nosso público?

— Eis uma interrogação que nos parece justa e a qual um bom ministro do império ligaria alguma importância – dando enérgicas providências a respeito.

(Continua)

Xisto Graphite

DEIRÓ, Eunapio. A arte.
KOSMOS, RJ, 1 (11): n.p., nov.1904

Ao final de 1904, no primeiro ano da revista KOSMOS, um dos marcos das revistas ilustradas, surge este longo artigo, simplesmente intitulado *A arte*. Como indica, trata-se de um comentário sobre ensaio de autor estrangeiro, sem mencionar, porém, a autoria.

Eunápio Deiró (1829-1909) — na verdade, Pedro Eunápio da Silva Deiró, jornalista e escritor — é uma personalidade da imprensa carioca ao final do século XIX. Baiano, bacharel em direito, deputado na assembleia local por várias legislaturas, radicado na cidade do Rio de Janeiro, atuou com regularidade no jornalismo por mais de cinquenta anos. Dedicou-se nesse campo aos estudos literários como também ao panorama político.

Surpreende assim que Deiró responda por tão longo ensaio, sem manter laço maior com as artes visuais e, certamente, com a fotografia. Surpreende até mesmo seu interesse pelo tema aos 75 anos de idade. Não resta agora mais do que especular. Seria interessante apontar que Deiró estava plenamente inserido no quadro cultural dominante e recordar que data de alguns meses, junho, a primeira exposição do Photo Clube do Rio de Janeiro, reunindo entre seus membros representantes de uma elite social, o que pode ter motivado o artigo. Avançando, talvez a própria publicação seja um sinal significativo de certa disseminação do interesse pelo tema: o estatuto artístico da fotografia.

Embora Deiró não indique, o autor comentado é Robert de la Sizeranne (1866-1932). O crítico atua como colaborador regular do periódico francês *Revue de Deux Mondes* desde o início da década de 1890. É um estudioso da estética no contexto da contemporaneidade, reconhecido por seu estudo sobre John Ruskin, e publica naquela revista em 1893 o ensaio *A fotografia e o artista*. É, porém, seu artigo, de novembro de 1897, que Deiró aborda em parte: *É a fotografia uma arte?* Sizeranne tem aqui, em 1904, sua primeira menção conhecida entre nós, mas será referência recorrente como teórico de destaque, em especial entre os membros do Photo Club Brasileiro na década de 1920.

fotografia
arte
fotografia artística

A arte

I

O *Kosmos* apresenta-se como uma revista artística, cientifica e literária; o público, porém, a considera uma revista eminentemente artística. Basta, para se lhe reconhecer este caráter, atentar na perfeição do trabalho tipográfico; apreciar a lindeza das gravuras; notar os esmeros da arte, que refulgem nas nítidas e interessantes páginas desta publicação, que parece ser a única deste modelo entre nós.

Sob tal ponto de vista, falaremos de um pouco de estética aos leitores, amantes da ciência, que lança na alma do paisagista ou na mente do escultor, a chama divina da ideia, que lhes inspira, nos arroubos do entusiasmo, concepções admiráveis, realizáveis com o pincel ou com o escopro.

O campo é vasto e já muito roteado, não obstante resta o que respigar com o cuidado de cultor solicito e diligente.

Previno, desde já, aos leitores de que as páginas, que vão ler, não são inteiramente originais, apenas serão uma dessas versões, que certos escritores e críticos reputam — *des paraphrases, ou plutôt ce qu'on designe aujourd'hui sous le nom d'adaptations*. Todavia é difícil conversar a respeito das artes; a estética dos modernos é muito diferente da antiga. Novas necessidades, novas aspirações criaram expressões inteiramente estranhas, formas inesperadas, onde palpita o sentimento da vida, onde a matéria se transforma num eco dessa imensa harmonia da natureza, desde os primeiros arrebóis e pompas na primeira hora da criação do mundo ao sopro do Onipotente, ao rápido — *fiat-lux*.

Quantas questões a estética moderna suscita no meio das evoluções sociais!... Daí uma série de sistemas — realismo, idealismo, impressionismo etc. etc.

Não se pretendeu que a arte não fosse, senão a cópia servil da realidade material e positiva? Não elevou-se a fotografia à altura de uma das artes modernas? Os idealistas não apavoraram-se diante desta invasão de bárbaros?

Porque, pergunta um escritor moderno, a fotografia, outrora tão desprezada dos artistas, pelo contrário, hoje como que domina sobre os confins da própria arte? Ora, eis aí um fecundo assunto de conversação estética para os leitores do *Kosmos*.

Tem-se falado muito mal dos fotógrafos e da fotografia, escreve outro autor, cujas páginas lemos com vivo interesse. É verdade que a fotografia, tal qual a conhecemos, abunda de muitos defeitos, que são a negação da arte, sem ser absolutamente a nudez, a realidade, afirmação da natureza: não está tão perto da verdade como não está da natureza. Ela exagera a perspectiva a tal ponto, que uma estrada, tomada de frente, fugindo direto para o horizonte, parece-se com uma pirâmide; uma mesa quadrada, vista da mesma maneira, mostra-se quase triangular, ou uma das mãos estendida é mais volumosa do que a cabeça da pessoa, a quem a estendemos.

Em verdade, não há negar, a fotografia traduz com excessivo desazo as cores, as mais necessárias, de sorte tal, que um teto vermelho torna-se escuro e o céu azul faz-se branco. Observa o autor que, desta guiza, suprime o céu e o Mediterrâneo e, desde que altera as cores e formas, não conservando aquilo, que é mais importante, não pode ser considerada capaz de exprimir a realidade. As montanhas de nuvens, enfileiradas no céu, rompem-se, como o papelão dos *para-fogos*: as barcas pintadas de preto, que harmonizavam-se com a onda de azul carregado, ou sombrio, assemelham-se a moscas caídas dentro de um vaso de leite. As folhas douradas do outono e os bagos brancos de uvas bem maduras convertem-se em objeto de cor negra, como gotas de tinta preta esparsas por sobre papel. O reflexo do sol tão brilhante se nos afigura o alvor da neve. Uma árvore, vista contra a luz, toma aspecto muito sombrio de tal sorte, que se lhe não pode discriminar a forma.

De mais, tendo assim desprezado a verdade sobre pontos capitais, a fotografia torna-se de uma exatidão indiscreta e bisbilhoteira acerca de certas minudências, que causam escândalo.

O escritor, a esse propósito, diz — "Como o *Intime des Plaideurs*" — a fotografia passa pelo principal da cena estética, único objeto, em que fitam-se olhos e corações e estende-se longamente no tocante a ninharias estranhas ao assunto. Conta parvamente as pedras, que jazem, semeadas aqui e acolá, por sobre a areia da praia, quando não foi capaz de dar às águas da corrente uma ideia bem diversa da cor da cabeleira ruiva, arrastada pelo chão. Rigorosa e estúpida, como uma estatística, prossegue o autor, enumera as folhas das árvores, cortando-as rudemente, como se fossem folhas feitas de ferro. Os seus traços nada valem; o luzidio das cores negras, ou brancas extremas e juntas umas às outras, sem ancenúbios de reflexos, sem intervenção do claro-escuro, em fim a monotonia do seu tom, sempre o mesmo por toda parte, sem um acento, sem uma vibração das — *mortalia corda* — onde se surpreenda alguma impaciência, onde se sinta passageira alegria; onde se descubra qualquer desfalecimento.... esta lamentável perfeição, igual em mil provas, nas quais se acha tudo, que é mecânico e das quais tudo, que é humano, parece cabalmente estranho...

Estas críticas são justas e razoáveis; mas quem não as merece? A fotografia ou os fotógrafos? O sol ou o laboratório escuro?

Terão os fotógrafos, de fato, empregado meios para evitar tais erros?

Basta breve exame para verificar-se que, em vez de evitá-los, ao contrário procuram reincidir neles.

Para os fotógrafos a seca definição do traço não é um defeito, antes é, uma boa qualidade: é o que eles chamam — fazer LIMPO — e que consideram um defeito e denominam — *flou* — vocábulo de desdém, que, na *gíria*, lança à execração pública — a graciosidade, a indecisão, a frescura, tudo, que os artistas procuram, logo no princípio da carreira, como dons preciosos.

Quando, desde 1853, continua o escritor, cujas ideias reproduzimos, cujos conceitos expressamos, quando Sir William Newton e mais tarde John Leighton e Buss sustentaram perante as sociedades de fotografia de seu país — que todos os planos não deveriam figurar sobre o fundo,

— provocaram uma procela de protestos... Sacrificar uma erva, um cabelo, um calhau, isso nunca! A orientação dos fotógrafos era então, como ainda hoje, — que, quanto mais uma prova mostra, minúcias, tanto mais bela é; e, quando as mostra mais nitidamente, — ainda melhor, porque atinge o fim: importa que, à vista da fotografia de uma cidade, cada contemplador possa contar, uma por uma, as casas e, em cada casa, distinguir as janelas e dizer: aquela é a minha casa e a cortina está fechada!

Todas as perfeições de diafragmas, de placas, de reveladores, de papéis têm sido feito para obter-se minudências ainda as mais imperceptíveis, uma percepção de preto e branco mais acentuada, vestígios subtis, uma documentação mais rigorosa — todas as cousas, que a ciência exige em suas investigações, mas que a arte repele. Não há de que se espantar, vendo coroados os esforços feitos para obter o que é feio!

A mesma tendência observa-se quanto à exageração da perspectiva.

Muito se tem falado dos defeitos da *objetiva* e da aberração da *esfericidade*, — mas quando se falará também das aberrações dos *operadores?* É verdade que certos instrumentos deformam as linhas retas nos cantos da imagem; em tal caso por que escolher aqueles instrumentos? Se notam-se exagerações de perspectiva nas objetivas de grande ângulo, por que não se escolhem as objetivas de pequeno ângulo, que não darão este resultado monstruoso? E, se a objetiva é de grande ângulo, por que colocá-la tão junto da cousa, que se vai fotografar de modo que as linhas principais partam debaixo da prova e sejam assim excessivamente aumentadas na parte inferior da imagem, e diminuídas excessivamente à medida que sobem e fogem para o horizonte?

Por que?

Simplesmente porque o fotógrafo quer reunir a maior quantidade de cousas possíveis, no espaço do aparelho, afim de ver simultaneamente o que se lhe roja aos pés e o que se eleva acima da linha do horizonte. Porque em seu desejo de abranger grande soma de minúcias e, em sua profunda ignorância da lei dos sacrifícios necessários, quer alcançar com os olhos o objetivo, já que o não pode fazer com um só olhar. É assim que nas provas, cuja perspectiva nos incomoda, a fotografia vê-se coagida a registrar muitos planos, que não percebia no seu

complexo e que nunca teria reunido em sua imagem, não os reunindo na nudez da realidade.

Aí está o defeito; não vem da objetiva; procede, pelo contrário, de haver mais subjetivo no operador; resulta do seu falso sentimento do belo.

Dai, exclama o crítico, dai a este fotógrafo um lápis; ele cometerá, desenhando, os mesmos erros. Dai a um artista a mesma objetiva, o artista não os cometerá.

O que também não fará é uma paisagem sem céu, como tem praticado todo os *manejadores do colódio* ou do gelatinabromuro. Acaso deve-se imputar ao aparelho a supressão da cor local, que é a mais necessária?

Certamente — quando se trata de um céu azul, por que esta cor impressiona mui fortemente a placa de sorte, que não fica, sobre esta placa, alguma cousa para dar um tom à prova e que assim tudo que era azul na natureza, torna-se na imagem — branco. Há, porém, muitos meios de arremediar este inconveniente.

Há vidros de diversas cores, que permitem deixar ficar por longo tempo ante a placa as cores, que chegam lentamente, sem deixar atravessar um só raio das cores, que escapam rápidas. Ainda há o recurso de desenvolver mais, ou menos, toda parte do *clichê*. Enfim pode-se, quando servimo-nos do papel — charbon — de goma bicromático, reservar, no ato de tirá-lo, um tom para todo céu.

Muito antes de falar-se no papelão, PARA-FOGO-ortocromático, um inglês — P. Robinson — estendia céus de tom muito firme e variegado sobre os tons das pastagens.

Vê-se, pois, que a ausência do tom do céu, entre os fotógrafos de outrora, não era devida unicamente à imperfeição da fotografia, antes à negligência dos fotógrafos.

Da mesma sorte eles se privaram dos grandes efeitos da luz, efeitos a Turner e a Claude Lorrain, ensinando que é indispensável sempre voltar as costas ao sol, não por temerem os acidentes, que pudessem sobrevir; mas porque pouco se lhes davam a eles com os efeitos a Turner do que de um tom justo para o céu. Eles bem pouco se importavam, porque estes efeitos artísticos de certo não se obtêm

em geral, senão à custa da minuciosa e científica definição das minúcias.

Tocadas em cheio pelos raios do sol, as veias de uma pedra, as ramas de uma árvore reluzem mais exatamente. E na representação da figura humana, não é um efeito caraterístico e vigoroso, que se pode inteiramente observar, é um clarão igual, pálido e brando. Para os fotógrafos pois, não somente não é necessário o acento, ao contrário é prejudicial e, se percebem no CLICHÊ, por sobre a máscara humana, um traço vivaz, uma ruga um pouco sublinhada, um relevo, eles apagam tudo isso com suma destreza, afim de que a epiderme se arredonde, à semelhança de uma película cheia, e que a sombra se espalhe sobre o oval da face, como sobre o bojo de um balão.

Tudo isso referia-se tanto aos fotógrafos quanto à fotografia. Eis aí porque os artistas tinham toda razão de condenar as provas, que se lhes metiam pelos olhos; — iam porém um pouco precipitados, asseverando que o processo não poderia dar outras provas. No dia em que homens de gosto fino e seguro surgiram, deixaram de parte os dogmas fotográficos e produziram obras delicadas e harmoniosas.

Já não se acha nenhuma perspectiva exagerada nas cenas do interior dos Srs. Puyo, nem de Demachy; nem minúcias inúteis nas paisagens de Bucquet; nem carnes flácidas nas figuras de Maskell, de Kühn etc.

Onde o céu é azul na natureza, é tal e qual reproduzido na imagem por um tom assaz forte. A mania de fazer inventário, o gosto do arrolamento, hoje condenado, já inteiramente desapareceu da arte. Hoje os artistas procuram, não as minúcias, mas o complexo, o todo; não a acumulação dos fatos, mas a simplificação das ideias. Eles têm escolhido — não as horas meridianas, quando tudo se vê, mas as horas crepusculares, quando os objetos apenas se desenham e se deixam adivinhar. Lembram-se de que é um erro da arte — o querer definir tudo, pois que diante de uma cousa definida, nada mais resta à imaginação. O indefinido, pelo contrário, é a senda, por onde se vai ao infinito. Tal vale, tal colina, tal dique, objetos banais, se lhe virmos todos os contornos, tornam-se, meio encobertos pela bruma, cousa desejável, porque é menos possuída; curiosa, por menos conhecida...

A arte, 1904

O *flou* é justamente para o *limpo*, o que a esperança é para a saciedade. É o equivalente, na arte, de uma das cousas amadas da vida: — esta deliciosa incerteza de uma alma, onde já penetrou a esperança e ainda não entrou a seguridade; onde o desejo, que começa a aparecer como realizável, não deixa de ser avigorado na luta contra os óbices, que o atrapalham; onde tudo promete-se e não dá-se; onde adivinha-se e não se confessa; onde as figuras e as paisagens, o céu e a terra — até o próprio amor — aparecem ao impulso de incertas sugestões da alvorada e não sob a tórrida, enfadonha e fatigante definição dos meios-dias...

* * *

Tendo dado aos leitores, como matéria de passageira conversação, algumas ideias sobre a arte, não queremos privá-los de acompanhar o autor, cujos conceitos continuaremos a reproduzir, ora fielmente, ora com aquela ampla liberdade, que o velho Horácio — pedia e concedia — *pictoribus atque poetis*.

O nosso autor é um crítico que tomou para assunto de suas observações estéticas a fotografia e os fotógrafos.

Mas, perguntarão, o que tem a estética — ciência do ideal, do belo, que Platão denominou o *esplendor da verdade*, o que tem essa grandiosa disciplina intelectual com a fotografia, a menos ideal das artes, — antes pura e simples máquina...

Esta pergunta, que alguns farão inconsideradamente, obriga-nos a pedir-lhes que atendam bem às considerações que o nosso autor expõe a respeito da máquina e do artista: num e noutro compreende-se a arte. O artista e a arte identificam-se. Um vive do outro; se o artista for genial, as criações estéticas serão sublimes; a arte, que as exprimir, estará em correspondência. O nosso autor mostra como, na máquina, cintila a luz maravilhosa do belo; como o artista comunica à máquina as comoções, que experimenta ao influxo do — *Deus in nobis, agitante calescimus illo...*

No primeiro artigo apontou os defeitos da fotografia e os erros e dogmas dos fotógrafos, os processos viciosos, que produziam obras defeituosas, por exemplo, céu sem cor, ou que faziam do azul branco, do preto ruivo etc.

O autor sustenta que o artista intervém na obra fotográfica, e discorre amplamente, demonstrando que essa intervenção é tríplice.

Ele pondera: — suprimir certos defeitos da imagem fotográfica é cousa excelente, mas para que esta imagem seja uma obra de arte, não basta fazer tal supressão, embora sobejem boas qualidades, entre elas a presença do artista, que logo revela-se; já não se vê uma máquina, sente-se uma mão. A arte deverá ser aqui — *o homem acrescentado à máquina*, como dizia o ilustre filósofo Lord Bacon.

Acabamos de ver, porém, que o homem não estava de todo ausente, pois que uma quantidade de defeitos provinha menos da máquina do que de sua vontade e menos ainda de sua vontade, — do que de sua intervenção mal dirigida: tudo isso notamos no artigo precedente. Pensa-se que esta intervenção reduz-se a bem pouco: — escolher o sítio para colocar o aparelho, aconselhar as atitudes, graduar a luz — eis aí tudo. O que a placa registra, deve ser conservado, e o que não registrou, não deve ser introduzido. Tudo que o fotógrafo pode fazer depois, é derramar mais ou menos ácido no revelador. Seu gênio ousará substituir o *pirogalol* pelo ferro, ou o papel *aristotipo* pelo de grãos. O que há de pessoal neste trabalho? Onde o sentimento, a emoção, o acento, que dá um cunho à obra, uma assinatura e faz reconhecer o operário?

Onde o traço, que dirigido pela mão, resume, sintetiza, por um vestígio, ou sinal, uma expressão, uma atitude, caracterizando uma raça, ou época do modo, pelo qual fazia o lápis de Gavarni, ou de Forain? Onde o espírito de composição, que reúne na mesma obra documentos tomados em lugares diferentes? Onde a imaginação que cria o incriado, realiza aquilo, que não é real? Onde esta visão personalíssima, que faz que Corot, Rousseau e Millet em frente da mesma paisagem, comporiam três painéis diversos, como as vistas de diferentes planetas, entretanto que dez placas, perfeitamente ajustadas no mesmo sítio, darão, nas mãos de dez operadores diferentes, dez imagens inteiramente iguais?

Tudo isto não é estranho a uma fotografia, por mais bela que seja, como são ausentes as cores, que, únicas, dão às cousas relevo, forma, distância e brilho?

Estas objeções são fortes; ainda muito mais o seriam, se tivessem fundamento.

Antes de tudo, pode-se pedir à fotografia as qualidades brilhantes e deliciosas da pintura e da arquitetura, ou da música?...

Não se pode compará-las, senão a duas cousas comparáveis: ao lápis, aguada de tinta da China, à sépia, isto é, a toda imagem em negro e branco, ou em uma só cor graduada no tom mais sombrio — quase preto — até o mais pálido, quase alvo.

Ainda se lhe pode permitir ser outra cousa e não se lhe negar o nome de arte. Se não fosse assim, ter-se-ia de o recusar às obras de Allongé, ou aos desenhos de Lhermitte, que nenhuma relação têm com o lápis de Ingres. Enfim pode-se admirar no mais alto grau a probidade de Ingres, a profundeza de Gavarni, a síntese de Forain, a análise de Caran d'Ache, sem por isso dizer que toda arte de preto e branco mantem-se entre o retrato de *Thomaz Vireloque* e dos desenhos subtis de *Doux Pays*.

De feito, o nosso autor tem razão, porque a questão não versa somente em saber — se a fotografia possui as mesmas qualidades, que os outros processos artísticos, porém se possui algumas, que sejam dignas de serem comparadas; se o papel do artista é muito importante para modificar o aspecto de uma obra; enfim, se intervem muitas vezes para aquinhoar na *produção* e não ter simplesmente parte na *reprodução* e que se tem o talento de acrescentar à beleza do sítio, que a todos pertence – uma ideia, um sentimento exclusivamente seus. Diz o nosso autor que, examinando as operações fotográficas, reconhece que o artista intervem em três momentos diferentes.

Primeiro: ele escolhe a natureza do objeto, que se tem de representar; parece simples, mas de certo não é tanto. Na natureza, diz Corot, nunca duas cousas são sempre iguais e os sectários do estudo — *après nature* — Bertin e Aligny — consideram haver grande mérito – em saber assentar-se melhor do que ninguém. Assim é uma ciência – o achar o ponto justo de onde o objeto deve ser visto e considerado e não só o ponto, mas a estação, a hora, o tempo, a razão de ser do motivo. — *Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.*

Em verdade, o mais belo objeto do mundo poderá ser um medíocre assunto para um quadro, se não for visto sob o ângulo apropriado e conveniente — no momento estético; — e, por outro lado, que assun-

tos admiráveis em humilíssimas cousas, que nos rodeiam — se o coração e os olhos sabem descobri-las?! Uma estrada curva, uma barreira reta, um teto fumegante, um tronco retorcido, uma hástea inclinada, um charco sobre cuja superfície o céu estrelado reflete-se, tremulo, com suas nuvens, réstias de luz e de sombras... todos esses nadas às vezes, inspiram os pintores e lhes geram na alma admiráveis criações estéticas.

Em derredor de nós, a natureza continuamente pinta painéis súbitos, rápidos, porém deliciosos.

Releva não os criar — eles existem: releva vê-los, surpreendê-los e reproduzi-los. É uma fortuita felicidade, disse Julio Breton, quando a natureza nos dá a contemplação de um painel acabado. — E Fred. Walker, o admirável pintor de *Habour of Refuge*, reflexiona: — que a composição não é senão a arte de conservar um feliz efeito percebido no acaso.

Não se pense, afirma o autor, cujas ideias reproduzimos, não se cuide que é indispensável ir alguém galgar a penedia de Etretat, ou voltear o castelo de Chillon, ou subir a torre quadrada de S. Honorato nas Ilhas de Lerins, para traçar uma obra-prima. O país o mais pitoresco, a quem não sabe descobri-lo, não fornece nenhum assunto, digno do pincel, nas variações perenes dos países monótonos.

Saber ver! Eis aí um ponto importantíssimo, quiçá insuprível. Mas, ai! quantos artistas, pintores, ou amadores passam pelas paisagens — rente ao belo painel — como os ambiciosos nesta vida, sem vê-lo!

E lá se vão embora, uns e outros carregando a boceta de tintas em busca de maravilhas longínquas, que as vezes não correspondem ao que esperavam eles, que não souberam ver os esplêndidos desenhos, que os raios crepusculares estendiam em frente de suas moradias!

Tratam-se de figuras? É a mesma cousa. Se é verdade dizer-se que um problema bem formulado já está meio resolvido, deve-se pensar que ainda é mais — quando uma figura bem talhada está quase desenhada. O resto é trabalho de destreza manual e firmeza de vista.

Mas a composição é tarefa melindrosa — de segurança, de intuição da alma e de iniciativa original. Ora o fotógrafo compõe. Ele dispõe,

senão a imagem, ao menos a realidade. Ele coordena, senão, as linhas, gravadas por sobre a taboa, ao menos as linhas viventes, que lhe perpassam pelos olhos.

Para fazer a SOURCE, o nosso estético afirma — não basta somente saber desenhar, como Ingres: era necessário *compor*, qual o sabia Ingres. O modelo empregado, de certo, não sabia por si mesmo tomar esta atitude simples, nobre e delicada. O fotógrafo acaso não faz o mesmo?

A atitude entre o fotógrafo e o artista vê-se até nos conselhos, que dão aos que servem de modelos. Conhece-se o horror habitual dos retratistas pelos panos sem fenda, sem dobras. A primeira fotógrafa, artista da Inglaterra, Madam Cameron, conta em suas — *Memórias* — uma anedota, que mostra que este horror também a pungia. Os sucessos e fama de seus retratos de mulher valeram-lhe, uma feita, a carta seguinte:

— "Miss Lydia Luiza Summerhouse Donkins é pessoa, que possui equipagem e, por conseguinte, pode afirmar à M. Cameron que chegará com *toilette* não amarrotada.

"Se Miss Lydia Luiza Summerhouse Donkins ficar satisfeita com o retrato, Miss Lydia Luiza Summerhouse Donkins tem uma amiga, que igualmente possui equipagem e irá também se retratar.

— "Resposta de Madam Cameron. Respondo a Miss Lydia Luiza Summerhouse Donkins, que Madam Cameron, não sendo fotógrafa de profissão, lamenta muito lhe não poder fazer o retrato, mas que se M. Cameron o podesse fazer, preferiria muito mais ver tal *toilette* bem amarrotada" (*Annals of my glass-house*).

Enganam-se aqueles, que acreditam que a composição fotográfica limita-se ao retrato, ou a uma pequena cena do gênero moderno vista à luz da oficina. Há fotografias de grandes cenas históricas, de personagens fabulosos e num abrir e fechar de olhos rápido. Tem-se tirado retrato de S. Cecília, do doutor Fausto em seus laboratórios, de Judith entreabrindo a cortina por onde filtra a luz, de Cristo morto, estendido por sobre a pedra. Não dizemos que sejam primores da arte, esmeros de estética, não são todavia obras que se desdenhem.

Admiram-se muito, no palácio Doria, em Roma, dos quadrinhos de Von Hontorst, denominados — *della Notte* — que sobrepujam, de modo

algum, em audácia e verdade de efeito — as fotografias de Puyo — *Vengeance* e *La Lampe file*. (Puyo *Notes sur la photographie artistique*).

Os primeiros ensaios de composição histórica, fotografados, foram tentados na Inglaterra e convém ler para convencer-se do entusiasmo, que inspiraram, as páginas, em que M. Cameron aprouvê-se em narrá-la.

Enganar-se-ia também quem pensasse que as grandes cenas da natureza e da Academia, como a *Vision antique*, são proibidas à fotografia.

O que é esta carruagem fechada, que parou à borda de uma praia deserta, diante de um horizonte nu, limitado pelo mar, onde alongam-se sombrias ilhotas? Descem da carruagem estranhas *turistas!* Mulheres, que se diziam desprendidas dos *afrescos* das paredes da casa dos *Vettü*, ou saídas dos estuques das *Termas de Deocleciano*; após um homem carregando uma caixa, ainda um *gendarme*... etc.

Toda esta gente caminha por cima das ervas crescidas e demora-se em colher flores. O *gendarme* ai está para proteger a arte das curiosidades indiscretas, ou de zelos intempestivos dos guardas campestres, dos fiscais etc. Talvez ele não seja absolutamente estético. Não figurará no quadro, entretanto a tropa dos figurantes adianta-se. — *l'une emportant son masque, et l'autre son couteau* – debaixo das oliveiras ao longo da praia, entre as plantas salíferas.

Pela primeira vez, desde tempos imemoriais, os *peplums* saem dos armazéns de acessórios e flutuam ao ar livre. As águas reaprendem a refletir as pregas dos mantos e o vento a insinuar-se na cavidade das plantas. Melhor, do que os velhos espelhos de bronzes que se conservam sob as vitrinas dos museus, estas praias dirão às novas *canéforas*, se arranjam graciosamente as suas açafates.

Não é, de feito, anacrônico, levando a *figura roupada* em pleno ar; os fotógrafos restauraram a vida antiga; em verdade esta paisagem nos conserva e reproduz o *meio*, onde acotovelavam-se os contemporâneos de Tibulo. Um piano ficaria espavorido de ser tocado por um homem vestido com um *himation*; mas desde que esse homem divaga pela borda do mar e percorre os bosques, nenhum trajo lhe assenta tão bem e harmoniza-se com as linhas da natureza. O quadro

reconhece a figura e lhe sorri. Sob a oliveira — *tarde crescens* — no país do — *ver assiduum* — ninguém espanta-se mais de ver que os jogos e festas, esculpidas sobre os relevos, revivem.

A *Vision antique* vai passar... o subtil fotógrafo escolheu lugar e hora, semblantes e roupas: ele sabe e conhece as — *poses* — (*) que quer reproduzir; o grupo, que tenciona formar.

Ele já tem dito a seus modelos como *posarão* e em sua mente o quadro já está feito. Copiará a realidade, quando a realidade lhe facilitar a sua visão — antes não! — calculou a altura das cabeças sobre a linha do horizonte; a extensão das sombras; o ângulo dos raios do sol declinando; a passagem da luz sobre o cotovelo e as espáduas; as pregas, que fará o vento, quando levantando-se, flutuar o véu e toda túnica segundo o ritmo, que se observa na VITORIA DE SAMOTHRACIA. Vai de um a outro lado do penedo. Vinte vezes a atitude foi tomada: vinte vezes abandonada: por que? Ah!, não era assim *Ariane!*

Queria abandonar o lugar, eis senão quando, de súbito sem querer, em gesto espontâneo, — o modelo realizou o ideal!... Durante um segundo Ariane tornou-se visível — contando aos rochedos os seus infortúnios! — Rápido e súbito, qual relâmpago, o fotógrafo registra sobre a placa sensível tudo que meditou, quis fazer e preparou desde longo tempo.

Ousará alguém dizer que em tudo isso não há composição, nem intervenção de artista?

Esta intervenção certo não vai além, não perturba; eis a objeção dos críticos.

Ela resume-se na escolha do objeto para paisagem e uma espécie de agrupamento quanto às figuras, como se pusesse em cena um *tableau vivant*. E quanto outra cousa não fosse — acaso seria uma nonada?

Esse desprezo provoca gargalhada; os críticos parecem uns *simplórios*, que de ordinário não julgam os quadros, as paisagens e estátuas, senão sob o ponto de vista da escola do assunto e da disposição dos personagens e nunca sob o ponto de vista da *fatura!*

O nosso autor prossegue noutras considerações, desenvolve e sustenta uma longa série de críticas, que pesa-nos não podermos reproduzi-las agora, principalmente a demonstração da tríplice intervenção do artista na obra da máquina. Viram os leitores que se, por um lado, o nosso crítico aponta os defeitos da fotografia, por outro assinala e engrandece-lhe os méritos, elevando-a à radiante categoria da estética pela intervenção do sentimento, da ideia, da alma do artista enfim!

Rio de Janeiro — Novembro de 1904.

EUNAPIO DEIRÓ

(*) "Póses", Posar - são vocábulos usados por Almeida Garrett nas — Folhas caídas — Parece que tem carta de naturalização.... Custa muito pouco o batismo clássico dos puristas...

SILVA, Bethencourt da.
A arte e os artistas.

O BRAZIL ARTÍSTICO: Revista da Sociedade Propagadora das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, RJ, Nova fase, 1 (1): 266-270, 1911

Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), arquiteto e professor, aluno de Grandjean de Montigny, é autor de várias obras públicas na sede da Corte. É o responsável pela criação em 1856 do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mantido pela Sociedade Propagadora das Belas-Artes, destinado ao ensino profissionalizante das artes aplicadas.

O ensaio *A arte e os artistas*, que não teve a continuação indicada, integra a primeira edição da nova fase da revista O BRAZIL ARTISTICO, que retoma após significativo lapso temporal a publicação interrompida em 1857. Essa edição, na verdade, reproduz integralmente os seis números publicados, antes de apresentar os artigos da nova fase. Bethencourt, octagenário, é apontado na apresentação como um dos três redatores da primeira fase da revista ainda vivos.

O ensaio enfoca o papel do artista na criação, e, em especial, a relação como mediador entre real e ideal: a cópia e a criação de espírito. A fotografia surge integrada a essa abordagem, embora importe mais, neste momento, a expressão acadêmica da concepção da arte por um autor, próximo ao ensino das artes aplicadas, em posição privilegiada ao longo de toda a segunda metade do século XIX.

Auguste Brizeux (1803-1858), poeta romântico francês, é o autor da epígrafe, retirada de seu primeiro livro *Marie* (1837): "E os artistas, santos criadores abaixo de Deus, animados de sua respiração, iluminados por seu fogo, preservam através das cores, do mármore e da lira, revelamo do universo o que ali sabem ler."

estatuto da arte
arte
arte e fotografia

A arte e os artistas

Les artistes, saints créateurs après Dieu
Animés de son souffle, éclairés de son feu,
Durent par les couleurs et le marbre et la lyre
Rendre de l'univers ce qu'ils y savent lire

Brizeux

A missão clara e sobre eminente da Arte, qualquer que seja a forma e a linguagem que empregue na sua revelação, não é, nem podia ser, a de copiar simples e servilmente a natureza, nem mesmo naquele esplendente ilapso da criação primitiva.

O belo ideal, que é o fim aretológico da Arte, não existe senão na nossa alma, no sentimento das belezas harmoniosas do espírito, iluminado da luz micante e ignívoma de uma aurora abeterna, que se espalha pelo orbe em torrentes de poesia.

No terreno da exata imitação, isto é, da cópia da realidade pela realidade, a Arte seria vencida pela superioridade das obras da natureza, dotadas por Deus da vida e do movimento peculiares ao princípio estável do Universo.

Subordinar a ideia à obra, o pensamento à matéria, era submeter o homem moral às exigências do mundo material, até mesmo na supremacia das faculdades do espírito. O talento, que vive das aspirações livres da imaginação, vai insensivelmente, nas investigações da verdade da natureza divina, descobrir e identificar-se com o belo ideal, tão outro daquele que prende, no limitado da imitação, a inteligência do realista. A imitação esteriliza o engenho, assim como a cópia destrói as belezas da originalidade.

Os artistas que, sem os arroubos do espírito, atados pelas peias do objetivo, copiam da natureza material, como essência e fim, o belo das suas obras, não atingirão jamais nem à suavidade radiante e louçã do lirismo, nem à majestade fantasiosa, esplêndida e homérica da Arte, que se exigem do gênio do poeta e do artista.

A necessidade de se elevarem os artistas a uma região superior, pois que só em um mundo melhor se podem encontrar os elementos da beleza na plenitude da vida e da liberdade dos seres, sem abstrações, mas desenvolvidos em um acordo perfeito das verdades imutáveis, está demonstrada na poética ficção dos antigos helenos, que prendem no Cáucaso o audaz artista que roubara a Júpiter o fogo sagrado, etéreo, que daria às suas obras, no sentimento e na forma, aquele tipo de perfeição que resulta do conjunto uniforme e completo da vida do espírito com o da essência dos entes que se retratam.

O belo ideal, como se compreende, não é um ser contrário, negativo da beleza real; é simplesmente a própria natureza idealizada, isto é, purificada, engrandecida, elevada ao fastígio da perfeição, revestida de brilhos iriantes, de encantos e de graças multiformes, sempre novas, mágicas e teofóricas sob a expressão fiel das harmonias da alma no império das suas faculdades físicas e morais, que, embora opostas, aparentemente estão de modo uniforme ligadas entre si e dependentes umas das outras.

No domínio intelectual da Arte as imagens são mais prefixas do que as da natureza e da história; — os símbolos são mais ideais e por isso mesmo mais belos, mais sublimes e mais duradouros do que essas existências móveis e fugitivas do mundo real.

O belo ideal é um e único...

A realidade dos produtos da Arte, imitados da natureza sob os princípios da revelação do espirito, é uma criação da alma que traz consigo o cunho do artifício e não o molde do real; é, como diz Benard, uma imagem, uma metamorfose mais duradora que o próprio assunto.

Fixando o que é fugaz e passageiro, eternizando o que é efêmero e fugitivo, uma lágrima, um sorriso, uma saudade, um amor, a Arte vence a natureza e idealiza-a, imprimindo-lhe uma suavidade ou um

vigor que não tinha na sua forma comum, cheia de elementos insignificantes, confusos e inúteis que enfeiam a forma empobrecendo a ideia.

O verdadeiro fim da Arte, a verdade do ideal, não é senão a representação das manifestações do sublime que se revelam nas concepções do espírito, nos sentimentos da dor e dos prazeres nobres e profundos da vida moral.

O natural, o verosímil, a fidelidade nos produtos da inteligência não é a cópia servil e moldada do objeto que se retrata: mas sim, a representação da sua forma perfeita, despida das incorreções do finito, desenvolvida nas harmonias complexas da sua natureza, cujos traços purificados, livres das irregularidades do acaso, exprimam, com as revelações da alma, o fim da sua existência física e moral muito menos claramente que as produções da terra.

Limitar a ação do artista ao pueril empenho de reproduzir nas suas obras a beleza da natureza material, sem isentá-la dos acidentes que a acompanham, era desconhecer que a melhor cópia fica sempre aquém do original; e que quanto mais exato é o transunto menor é o sentimento de admiração que por ventura causa.

O que cativa, surpreende e arrasta o espectador na observação das obras da Arte, não é a verdade da cópia com o molde, senão a criação do espírito. — A precisão da cópia das belezas da natureza deleitará talvez os olhos daqueles que, no seu viver contemplativo, não podem elevar-se além da esfera da materialidade, porém, não satisfará jamais as ambições máximas da alma do poeta e do artista.

Na Arte, como na poesia, não se quer a realidade material e positiva da forma fria e inerte como fim, nem o vago incompreensível da metafísica perdida no azul do espaço; ela exige, nas aparências do real, uma imagem da verdade, elevada por alguma coisa do ideal que a alma encontra dentro do seu próprio ser. Se assim não fosse, o daguerreótipo teria matado o desenho para o retrato, a perspectiva para a paisagem; e os seus escorços seriam mais perfeitos e belos, constituindo-se a rigidez do contorno um elemento de beleza; as suas imagens, porém, são frias, e a expressão fisionômica desnaturada é estúpida e hirta como a do cadáver.

A fotografia na sua maravilhosa reprodução artístico-industrial, sem prejudicar a Arte nas suas suntuosas manifestações e na sua missão moral perante o homem e perante a sociedade, teve um importante papel que representar em face da ciência, tanto nas regras da descritiva, como no rigor geométrico da planimetria; na verdade do claro-escuro, nos efeitos luminosos dos reflexos, na placidez das meias tintas, na cor local dos objetos, em todos esses mil nadas das regras primordiais do trabalho artístico que os profanos não sabem ver, não podem descobrir nas confrontações da própria natureza rica de verdade, — suculento manancial donde nasceu, nos conjuntos de tanta beleza, essas harmoniosas produções do talento, da poesia e da Arte.

Copiar as belezas da natureza, não como um estudo necessário ao conhecimento da forma e à pratica do exercício da profissão, mas sim como origem ou fonte do belo e principal fim da Arte, seria preciso, amesquinhando as altas aspirações da humanidade, esquecer que imitar não é copiar, porém, já escolher; e que para a escolha assisada e constitutiva da produção, é indispensável o sentimento harmônico da beleza, que guia as faculdades do entendimento nas produções da arte. Calímaco, criando o capitel coríntio não copiou a natureza, — imitou-a, dando-lhe forma verosímil, isto é, modificando-a segundo as regras da razão e do gosto.

"A Arte, diz Sutter, não serve só para revelar o segredo das harmonias da natureza, mas também para derramar a ordem e a graça nas obras que se destinam às mais elevadas necessidades da inteligência: abraçando o conjunto dos conhecimentos físicos e morais, o seu fim é o de concorrer para a perfeição da humanidade. Pondo em movimento as nossas mais nobres faculdades, contribui para a nossa felicidade por um espetáculo de harmonias e de belezas que nos eleva a Deus: dispondo-nos para o bem, aproxima a criatura do Criador."

Bethencourt da Silva

(Continua)

GUERRA DUVAL, Fernando.
1º Salão de Fotografia.

GAZETA DE NOTÍCIAS, RJ, 9.7.1924, p.2

(quarta-feira)

O ensaio interrompe o bloco ARTE dedicado a textos de caráter mais analítico sobre o estatuto da fotografia. Esse gesto sinaliza o hiato relativo a toda a década de 1910, significativamente coincidente com o intervalo entre dois momentos das manifestações fotoclubistas nas cidades do Rio e de São Paulo, em que se reduz na imprensa o debate sobre as relações entre arte e fotografia. A decisão em deslocá-lo do bloco FOTOGRAFIA ARTÍSTICA, que reúne com destaque críticas sobre exposições, tem por motivo caracterizar aspectos que são abordados nos textos subsequentes.

Fernando Guerra Duval é um elo entre esses dois momentos, ao integrar na década de 1900 o Photo Club do Rio de Janeiro e vinte anos após o Photo Club Brasileiro. Aqui, sua participação tem caráter especial, respondendo como articulista e redator nas três revistas que o fotoclube edita a partir de 1925. Guerra Duval constitui-se como autor de extensa produção de textos enfaticamente voltados para a defesa do estatuto artístico da fotografia.

O artigo sobre o salão do Photo Club Brasileiro será republicado quase um ano depois na primeira edição da PHOTO REVISTA DO BRASIL, iniciativa comercial em parceria com a entidade, que logo rompe a associação para naquele mesmo ano ocupar por breve período as páginas de FOTO-FILM, antes de lançar finalmente PHOTOGRAMMA (1926-1931).

Guerra Duval aponta o potencial dos processos "modernos" como a goma bicromatada, bromóleo etc. Comenta as abordagens do Pictorialismo praticadas por diferentes grupos europeus. E expressa a oposição, sempre reforçada em seus textos, entre os papéis do amador e do profissional no campo da fotografia artística, pela liberdade expressiva do primeiro, além de apontar o conflito entre o gosto culto versus o massificado. Atente para a referência à presença da fotografia em acervos como a norte-americana Albright Galleries, expressão da concepção do museu como meio de institucionalização.

1° Salão de Fotografia

Para quase toda a gente um fotógrafo amador é uma pessoa que dispondo de largas horas de ócio, emprega-as num passatempo que só não é inofensivo para a própria bolsa. Entretanto, hoje, em todos os países realmente adiantados, a fotografia é mais do que uma simples mania. Mais e melhor, porque em certas mãos, é um verdadeiro processo de arte, tendo quase os mesmos limites dos demais processos gráficos monocromos.

Foi isto o que o Photo Club Brasileiro procurou demonstrar ao público e aos amadores retardatários, com o seu primeiro salão aberto, desde o dia 4, no Liceu de Artes e Ofícios, onde há cerca de 220 quadros.

Pena é que seu ponto de vista tivesse sido desconsiderado pelo júri que julgou os expositores e que, sob o critério falso e estreito de fotógrafos profissionais, cuja "arte" depende exclusivamente de interesses comerciais, sujeita, pois, ao gosto da maioria dos clientes, gosto que só pode ser mau, porque toda a maioria é composta de mediocridades, falseasse os altos intuitos da exposição, de modo que os prêmios concedidos orientam mal os visitantes a respeito do mérito das obras escolhidas.

O que faz o valor de uma fotografia como meio de arte é a possibilidade que os processos modernos (goma bicromatada, resinotipia, óleo e seus derivados) dão aos artistas para intervir diretamente na obra produzida, suprimindo minucias grosseiras ou inúteis, modificando valores, introduzindo atmosferas, imprimindo à fotocópia a nota pessoal, o estilo individual.

Já a inteligência do operador intervém na escolha do motivo, na composição, na iluminação, na preferência dada aos aparelhos

empregados, objetivas de foco mais ou menos longo, placas comuns ou ortocromáticas. Mas os resultados deste esforço inicial, a não ser em casos excepcionais, só se pode traduzir em resultados artísticos na tiragem do positivo pelas modificações feitas nele, corrigindo a rigidez dos resultados da câmara escura, sob o ponto de vista estético.

Sem esta intervenção a melhor fotografia nada mais é de que uma "transcrição" servil da natureza, enquanto a arte exige uma "interpretação" pessoal e inteligente. Daí também um grande perigo no uso de certos processos por mãos inexperientes, ao serviço de cérebros artisticamente sem educação.

Não quer isto significar que a interpretação não possa ser contrária às ideias baseadas na rotina, porque, muitas vezes, os próprios exageros são causas valiosas de progresso, enquanto o classicismo ferrenho é sempre a estagnação, ancilose, a morte por suicídio. Aos revolucionários em arte, pintura e escultura são devidos novas correntes estéticas que, desaprovadas, no começo, pela crítica e pelo público conservadores, pouco a pouco são aceitas e, com o correr dos tempos, se tornam clássicas.

Não escapou a fotografia a tal fenômeno. A escola americana, apaixonada pelos mais fugitivos efeitos de luz, com seus exageros de difusão ("flou"), com suas gomas sintéticas, aos trabalhos de escola inglesa, cujos excessos nem sempre deixam de ofender a justa medida do bom gosto característico da escola francesa, brilhantemente representada na atual exposição por duas fotocópias "hors concours" de Puyo e Demachy, à escola alemã com suas gomas violentas e à qual se deve o início das verdadeiras exposições de fotografias de arte, pelo esforço do Camera Club de Viena, em 1891, devem os artistas em fotografia o reconhecimento de seu mérito e a posse de uma técnica capaz de produzir obras valiosas, independentes do mecanismo automático dos processos físico-químicos que caracterizam a fotografia clássica, exclusivamente empregada no Rio pelos fotógrafos profissionais, salvo raras exceções.

De certo numerosos amadores cariocas afeitos à rotina, cuja ambição se limita à produção de fotocópias microscopicamente nítidas pelo emprego de anastigmatas diafragmados, tiradas em papeis gênero citrato, de um brilho ofuscante, ficarão desapontados porque as obras

mais apreciadas e em maior número expostas no salão, rompem violentamente com essas convenções arcaicas e antiartísticas.

Mas, como é possível introduzir perspectiva aérea, banhar os diferentes objetos com o ar em que mergulham se, do primeiro ao último plano, há a mesma fria nitidez? Como externar o sentimento que nos impressionou diante uma paisagem, de uma cena ou de um ente, se nos confiamos cegamente ao trabalho inconsciente da luz e dos reativos usados na fotografia, sem a intervenção voluntária da mão guiada pela nossa sensibilidade?

A observação dos quadros dos grandes mestres é fonte perene e fecunda de ensinamentos eficazes. Mas este estudo não deve servir senão para que o fotógrafo adapte à técnica especial do seu processo as regras gerais, comuns a todas as formas das artes gráficas, isto é, os princípios de desenho, de perspectiva aérea, de transcrição de cores e valores.

Para muitos dos nossos pintores e críticos de arte, a pretensão dos fotógrafos em considerar a fotografia como a irmã mais nova de outros processos de arte gráfica é apenas uma forma inofensiva da mania das grandezas.

É que eles desconhecem completamente os resultados que hoje são obtidos, tendo visto unicamente instantâneos despretensiosos. Felizmente tal critério estreito não tem guiado a direção de grandes museus que, há anos compram e conservam fotografias ao lado de obras produzidas em outros processos de arte gráfica monocromática. Citarei um só, por ser uma das mais ricas e importantes galerias americanas, Albright Galleries, que iniciou tal movimento, adquirindo em 1911 uma dúzia de quadros de autores americanos e ingleses.

Lembro-me ainda de uma crítica comum aos fotógrafos puristas, aos pintores e aos críticos de arte, quando, numa tiragem a goma, resinotipia ou óleo, descobrindo a intervenção visível e não disfarçada da mão do artista, perguntam por que tal obra não foi totalmente desenhada, gravada ou pintada. Simples é a resposta: porque, havendo muita gente com profunda compreensão de arte, mas desconhecendo a técnica do pincel ou do crayon ou do buril, encontra na fotografia atual o meio necessário para exprimir sua emoção.

A exposição do Photo Club Brasileiro o demonstra exuberantemente pela obra dos Srs. Del Vecchio, Luiz Paulino Soares de Souza, Hime, algumas a óleo do Dr. Friedmann, a resinotipia do Sr. Thoriau [Touzeau na republicação do artigo; há dois participantes com variações próximas dos sobrenomes: Alberto Toreau e Frank Touzeau], cuja cor não nos parece muito apropriada ao assunto e pelos trabalhos do signatário, que é obrigado a referir-se a si mesmo porque expõe um pouco mais da quarta parte das fotocópias do salão.

Como esse artigo não é uma crítica, porque não me poderia criticar a mim mesmo com a devida isenção de ânimo, citarei apenas as obras que se me afiguram mais interessantes, seguindo a ordem alfabética dos nomes dos expositores.

Arp Junior: a Cascata; Chalk: a Viagem, Canto do Rio; Del Vecchio: Retrato do Dr. Del Vecchio, retrato da Sra. Del Vecchio, Au Clair de Lune, Pescaria, Estudo (Pierrot), Não te mexas, Flores, Estudo em sanguínea; Friedmann: Retrato da senhorita M., Retrato da senhorita N., Retrato do Sr. L., Cavallo no Pasto, Alameda, Crepúsculo; Guerra-Duval: Retrato da Sra. R. D. de S., Calma, Depois do Trabalho, Gansos, Estudo de Expressão, Bois no Bebedouro, Ao Entardecer, No Porto (dois efeitos diversos com o mesmo clichê), Fernando, Recordação de Viagem; Hime: Retrato de rapaz, Pierrôs, Nu de criança; Luiz Paulino Soares de Souza: Paisagem, Carneiros, Praça da Concórdia, Lago de Bois de Boulogne, Autorretrato; Schmidt: Interior; Thoréou (Touzeau na republicação): Ponte do Rosário, Retrato da Sra. S. de S., uma resinotipia; Touzeau: A Rosa, Paisagem, Madruga; Wyszomirksi: Retrato da Sra. W (com chapéu), Retrato do general G., Pierrette e autorretrato. Também o sr. Mirilli e o Sr. Cairo expõem alguns bromuretos bem feitos.

F. Guerra-Duval

BEVILACQUA, Sylvio.
Fotografia e pintura.

PHOTOGRAMMA, RJ, 1 (2): 6-7,
30.8.1926

(segunda-feira)

Como Guerra Duval, Sylvio Bevilacqua é um elo de ligação entre as duas manifestações fotoclubistas cariocas entre 1900 e 1930, participando do Photo Club do Rio de Janeiro e do Photo Club Brasileiro. Embora autor ocasional de textos para PHOTOGRAMMA, Bevilacqua parece ter destaque como agente de difusão, elo social, e como fotógrafo efetivamente, embora sua produção se distancie em parte dos parâmetros fotoclubistas do periodo.

É, quase certo, o único a fazer a passagem do amador para o profissional. Amador com participação já em 1903 em concursos promovidos pela LA REVUE DE PHOTOGRAPHIE, editada pelo Photo Club de Paris, participa do Photo Club do Rio, junto com o maestro Barroso Neto, aluno de seu pai Francisco Bevilacqua e cunhado. Talvez o fim dessa associação tenha motivado Bevilacqua a abandonar a carreira como professor do prestigiado Colégio Pedro II para no início da década de 1910 abrir seu estúdio profissional.

Em *Fotografia e pintura*, o autor traça breve quadro sobre os laços entre os dois segmentos. Surge aqui a menção à Fotografia Pictorial, termo que será de uso corrente a partir desse momento. É curioso o fato que a expressão não surja nos artigos selecionados que comentam as exposições do Photo Club do Rio de Janeiro a partir da década de 1900, ainda que a produção e o debate dele se aproximem, fazendo uso, em seu lugar, da denominação fotografia artística. Ainda assim referências diretas ao pictorialismo surgem nessa antologia nos ensaios sobre exposições internacionais em 1900 e 1911.

pictorialismo
arte
fotografia e pintura

Fotografia e pintura

Os fotógrafos — não aqueles que só procuram o documento que lhes dê a imagem duradoura e permanente de uma saudade, de uma impressão, de uma questão científica ou de uma atitude esportiva, mas aqueles que unem uma parcela de arte, grande ou pequena, ao seu trabalho, aqueles que procuram deixar um pouco do seu temperamento ou da sua fantasia naquilo que produzem — os fotógrafos artistas, em suma, se animam com a lembrança e com a ideia hoje aceita de que a sua arte é a irmã mais moça da pintura, e a tratam com o respeito devido a uma irmã mais velha, ouvindo-lhes os conselhos, aproveitando a experiência que ela já tem, adotando as regras que ela consagrou, procurando seguir os passos em que ela triunfa e frequentando os museus em que ela se apresenta em toda a plenitude da sua magnificência: é tal o entusiasmo que eles têm pela Arte Mestra que se honram dando à sua o pomposo e significativo título de Fotografia Pictorial.

Certos pintores, entretanto, esquecendo a acolhida simpática e protetora que se deve às crianças que fazem os primeiros e incertos passos na vida, esquecendo que antes deveriam retribuir com generosidade o entusiasmo dos principiantes pelos seus trabalhos, quando o merecem, fingem não compreender que na produção dos artistas fotógrafos há já um cunho pessoal, uma fatura própria, um dedilhado característico, certa maneira distinta em cada um que o destaca dos outros e que é bem um caráter de arte: fingem muitas vezes não saber que os processos negativos e positivos modernos permitem a escolha, a realização da intenção artística, a intervenção que acentua o que se quer marcar e suprime ou atenua o que se quer disfarçar – o que é bem um caráter de arte. E, então, com o nariz franzido, dizem e proclamam que os fotógrafos são escravos do aparelho e que veem com um olho só — o da máquina.

Não procuraremos aqui provar que também se pode fazer fotografia com arte ou, falando mais significativamente, fazer Arte com a fotografia: são coisas muito ditas e que, de boa fé, não se contestam. Queremos somente lembrar que, os fotógrafos muito aprenderam com os pintores, adotando as regras gerais da arte, que são comuns, os pintores por sua vez devem à fotografia muito dos progressos que têm feito nos últimos cinquenta anos.

Neste terreno ocorre logo o que sucedeu, em matéria de desenho, com o aparecimento da fotografia instantânea: o golpe de vista dos desenhistas, atento exclusivamente com os efeitos sintéticos das massas, não tinha ainda quase nada apreendido com relação à forma dos movimentos rápidos.

Não podemos esquecer o efeito produzido, entre os pintores, por um instantâneo publicado pela *Illustration* representando um *spahi* a cavalo e a galope, tendo este as quatro patas juntas, em um movimento jamais percebido pelos olhos educados dos pintores. Não só o galope dos cavalos mas também os reflexos na água com pequena ondulação apresentam nos quadros dos pintores modernos aspectos completamente diversos dos de outrora; os pintores venezianos atuais não consentem que os seus quadros fiquem perto dos quadros antigos que representam os tão célebres canais por causa da diferença de maneira nos reflexos das águas.

Assim também o movimento das folhas agitadas pelo vento, as modalidades dos detalhes anatômicos do corpo humano nos movimentos rápidos, a relação de tamanho da lua e do sol na paisagem, que eram sempre pintados exageradamente grandes e até os defeitos produzidos pelos obturadores de placa que tornam elípticas as rodas do automóvel que passa perpendicularmente ao eixo da objetiva e que alonga os movimentos verticais, foram apreendidos e aproveitados pelos senhores desenhistas.

O caso mais característico, entretanto, é o da faísca elétrica que nas paisagens tempestuosas era sempre pintada com a única forma que talvez ela nunca tenha tido – a linha quebrada. Graças aos processos de fotografia não há hoje quem não tenha visto várias vezes a verdadeira forma que toma a faísca elétrica natural ou obtida artificialmente.

A verdade, portanto, é que ambas têm aprendido — reciprocamente, como boas irmãs.

Fotografia e pintura, 1926

GUERRA DUVAL, Fernando.
É a fotografia uma das belas-artes?

PHOTOGRAMMA, RJ, 1 (2): 1-2,
30.8.1926

Denunciando de imediato seu marco teórico, ao adotar o título do artigo de Robert de La Sizeranne, publicado na REVUE DES DEUX MONDES em 1897, Guerra Duval abre a segunda edição de PHOTOGRAMMA com um artigo ligeiro em que uma prática parece tomar forma. Por delegação a Sizeranne, o autor mais justifica do que efetivamente discute o uso da fotografia como suporte artístico.

Os dois aspectos irão se repetir com alguma frequência em seus textos, a referência ao crítico francês, sem recorrer mais extensivamente a outros autores, e a argumentação sobre a intervenção na imagem através dos processos consagrados como o bromóleo. O conhecimento mesmo da obra de Sizeranne parece reduzido, nunca comentada em maior extensão, embora Guerra Duval mencione neste artigo *La Religion de la Beauté*, série de artigos sobre John Ruskin, publicados entre 1895 e 1897.

estatuto da fotografia
arte
fotografia artística

É a fotografia uma das belas-artes?

Para ser bem formulada a interrogação seria: utilizada por artista, a fotografia é arte? Porque não são os instrumentos que produzem a obra de arte e sim a mão que os maneja, obedecendo à sensibilidade.

Assim, as mesmas tintas, a mesma tela e os mesmos pincéis que, nas mãos de um João Baptista da Costa, criam quadros dignos da mais alta admiração, usados por discípulos sem talento, só produzem trabalhos que nos deixam inteiramente frios.

Não é a obra corrente dos fotógrafos profissionais obrigados a ganhar a vida satisfazendo as exigências e lisonjeando o mau gosto da maioria dos clientes que, como todas as maiorias, não é uma elite, o que pode responder à nossa pergunta.

É, porém, o fotograma cuidado por um profissional, quando trabalha para quem o compreende e aprecia e, principalmente, é a produção do amador que faz a fotografia pelo prazer de exteriorizar as impressões recebidas da natureza.

Encarada assim e considerando que é obra de arte de artista, e não artífice, toda aquela que não se limita a copiar servilmente o modelo, mas que o interpreta, que o sente e o traduz segundo a personalidade do autor, capaz de um estilo pessoal que o distingua e caracterize, pode-se afirmar sem receio de contestações imparciais que a fotografia é uma das belas-artes, mesmo sem ter a prova indiscutível apresentada pelas obras realizadas e mostradas ao público em exposição ou publicadas em revistas. E pode-se afirmar porque, permitindo os processos modernos a intervenção do fotógrafo para suprimir detalhes analíticos prejudiciais à sensação artística, e modificar tons, dando atmosfera ao quadro, e tendo além disto liberdade na composição e na iluminação, tem ele a seu dispor os meios para realizar uma obra de

arte, em que grave sua individualidade, imprimindo o cunho inconfundível do seu modo de ver e sentir, de sorte que a fotografia não seja a cópia automática do que está diante da objetiva e sim sua interpretação.

Tudo o que aí ficou escrito não encerra novidade alguma: há quinze ou vinte anos, Robert de la Sizeranne, — o reputado crítico de arte, autor de "La Religion de la Beauté" — reivindicou para a fotografia o lugar que lhe compete ao lado das outras Belas-artes. Neste artigo, que se tornou célebre para todos os estetas que não estavam cegos pela rotina e obcecados pela teimosia, ele discutiu e destruiu, ponto por ponto, todas as falsas alegações com que queriam expatriar a fotografia para a região indefinida que fica entre as artes puras e as exercidas por artífices. Certamente, é ousadia compará-la à pintura, mas o que se quer é fazer compreender que ela tem qualidades características das belas-artes: liberdade, personalidade e poder expressivo. Graças a isto, quem dela se serve pode insuflar-lhe o sopro criador, a centelha divina que dá vida e nos comove.

Poucos são os que atingem a tal elevação, mas não é somente na fotografia que formiga a mediocridade. De quantos que tocam piano, desenham ou pintam se pode dizer que são artistas?

Significará isto que os que ainda não chegaram a este elevado nível, não devem expor suas obras, trabalhar?

Seria o mesmo que dizer aos pintores, escultores, litógrafos, água-fortistas que não mandassem aos salões anuais de pintura senão obras-primas. Procedendo assim, que número reduzidíssimo de trabalhos seria apresentado ao público!

Mas... estas considerações já estão fora do nosso assunto.

O que queríamos era afirmar categoricamente e demonstrar que a fotografia é uma das belas-artes, como o é por exemplo o desenho, ou a ponta-seca, se são artistas os que usam de tais meios para a expressão de suas emoções.

F. Guerra-Duval

É a fotografia, 1926

FRIEDMANN, Alberto. Os meios de expressão na Fotografia Pictorial.

PHOTOGRAMMA, RJ, 1 (5): 1-2, 4 e 6, 30.11.1926

Primeiro presidente do Photo Club Brasileiro, Alfredo Friedmann é, porém, um dos membros dos quais pouco se conhece, exceto pelas imagens de sua autoria presentes nas revistas editadas por aquela associação.

O artigo inicia uma polêmica, que logo se mostra oportuna para nós por expressar diferentes concepções sobre a intervenção na imagem fotográfica. Aqui Friedmann põe em xeque seu uso, propondo o emprego estrito aos recursos "fotográficos". Questiona-se o hibridismo; promove-se a discussão sobre práticas diferenciadas adotadas por escolas europeias.

O autor comenta proposições de Heinrich Kühn (1866-1944), reconhecido pela excelência no uso da goma bicromatada, fotógrafo austríaco de visibilidade internacional. Fica em aberto, porém, quanto se conhecia entre nós do desenvolvimento da obra deste e de outros autores, críticos e fotógrafos, em plena década de 1920.

pictorialismo
arte
fotografia artística

Os meios de expressão na Fotografia Pictorial

Na Arte poucos têm interesse, alguns entendimento e todos opinião.

Mendelssohn

Se tomo a liberdade de comunicar algumas ideias sobre este assunto, é porque conheço perfeitamente a diferença entre o ensino teórico e a habilidade prática.

Pouco importa, portanto, que meus trabalhos fotográficos fiquem muito longe do ideal, que tenho em vista. E por outro lado, provavelmente, entre os meus leitores, há muitos, que, embora produzindo verdadeiras obras de arte, lerão as presentes linhas com algum interesse e até com certo proveito, por encontrar nelas uma confirmação ou explicação daquilo que executaram instintivamente. O fim de minhas reflexões é unicamente o esclarecimento de alguns pontos, sobre os quais até muitos fotógrafos excelentes têm conceitos incompreensivelmente confusos.

Hoje em dia, quem tem ocasião de ver fotografias artísticas, não duvida mais que a fotografia seja uma das belas-artes. “L'art du peintre c'est l'art d'exprimer l'invisible par le visible", diz Flaubert. E a frase vale naturalmente também para o fotógrafo e, até um certo ponto, para o artista em geral. É precisamente a essência da arte, que o produto dela, p. e. (por exemplo) um quadro, nos represente muito mais do que põe diante de nossos olhos, transmitindo, pelos objetos representados, mais alguma outra coisa, uma ideia, uma disposição, um "invisible", fazendo ressoar uma corda homogênea na alma do contemplador. Sem

dúvida alguma, hoje em dia, a fotografia está nestas condições: e, comparando os meios modernos de expressão com os de há trinta anos, chegaremos a um melhor entendimento e melhor uso dos meios à nossa disposição.

O desenvolvimento artístico da fotografia antiga foi especialmente atrasado por dois defeitos que lhe eram inerentes: pela "fidelidade fotográfica", que representa todos os detalhes acidentais e perturbadores com absoluta minuciosidade, e pelo falseamento dos valores. Uma outra causa foi também a pouca duração das imagens constituídas por prata metálica, embora este fato não suprima o caráter artístico do produto. Por isto todos aqueles que se ocuparam do futuro artístico da fotografia, esforçaram-se por eliminar total ou parcialmente estes defeitos. Muitos e vários são os meios empregados para este fim: objetivas especiais, para evitar durezas fotográficas, impressão a carvão ou carbro, para substituir a prata metálica por pigmentos inalteráveis, etc. O grande passo para frente, porém, foi a invenção da impressão à goma (1889), primeiro processo que preencheu todas as condições indispensáveis para uma reprodução artística por via fotográfica.

A goma de três ou quatro impressões constrói a imagem por poucos valores, reunindo, simplificando assim a gradação, que, no brometo, é quebrada por gradações analíticas; evita detalhes desnecessários e durezas fotográficas; fornece um quadro em cores verdadeiras e resistentes, com superfície não gelatinosa e parecida com água-forte. Os processos mais novos, como óleo, bromóleo, resinotipia, askau (sic) etc, não ultrapassaram a perfeição da goma, até que, em 1915, Kühn publicou o óleo-transporte combinado, hoje em dia, certamente, o processo fotográfico mais aperfeiçoado quanto à reprodução dos valores.

Sem dúvida muitos leitores desta apreciação histórica sentem a falta da palavra "intervenção". Eles consideram a possibilidade da intervenção como a primeira e indispensável condição de qualquer criação artística. E com razão. Uma cópia puramente mecânica de um trecho do mundo nunca pode ser uma obra de arte. Negar isto seria ridículo. Mas a intervenção na fotografia deve ser *fotográfica*, isto é, ser feita unicamente com meios fotográficos. Eu bem sei, que esta opinião é rejeitada por muitos fotógrafos coroados de sucessos; mas também sei que muitos

(e entre eles mestres como Schiel, Kühn e outros) concordam com o princípio: tenho até a convicção de que alguns, acostumados a obter efeitos cômodos com poucos golpes de pincel ou de borracha, serão animados a refletir pelas linhas seguintes, detestando no futuro a fraude da arte.

O pintor trabalha mediante a cor; por isso a cor é sagrada para ele; é seu meio de expressão. O desenhista, que dispõe unicamente da linha, respeita-a; e o fotógrafo, que somente possui valores, isto é áreas mais escuras ou mais claras, não devia considerá-los intangíveis? Não: não pode haver dúvidas, que a *condito sine qua non* da fotografia consiste na reprodução justa dos valores e que, descuidando deles, a produção fotográfica descamba em um divertimento científico.

Sobre este ponto temos todos a mesma opinião. A discordância começa só na questão dos meios: intervenção manual mais ou menos violenta à maneira do pintor, ou influência puramente fotográfica sobre o resultado, pela modificação de todos os processos desde a composição até a montagem? Antes de resolver esta questão é preciso saber se a fotografia por si só é capaz de dar os valores justos e verdadeiros. Os intervencionistas dizem que não. Não há, porém, a mínima dúvida, que o uso de chapas ortocromáticas (ou pancromáticas) com o filtro adequado, e, em caso de contrastes demasiados, o uso de duas chapas, copiando em goma ou óleo combinado, em muitos casos também em outros processos, fornece valores completamente satisfatórios para as mais severas pretensões. A gradação do claro e escuro pode ser reproduzida conforme à impressão da luz e das cores na retina.

Portanto a fotografia é capaz de passar sem as andadeiras da pintura. Felizmente porque, no caso contrário, nunca se poderia elevar a arte. Muitas vezes alega-se que todas as artes costumam fazer empréstimos às artes-irmãs; omite-se, porém, que, nestes casos se trata somente de pequenos trabalhos de técnica, e nunca dos meios fundamentais da expressão, que são os valores na fotografia. Wagner, competente na estética, sabia bem como são perigosos estes empréstimos; diz ele: "Só naquele domínio, no qual uma certa espécie da arte é necessária e indispensável, ela é realmente o que ela é, pode e deve ser... O que está fora do alcance dela não pode ser tirado egoisticamente de uma outra; porém a outra o é em lugar dela". Houston Stewart

Chamberlain, seu biógrafo, acrescenta: "Uma arte, que se limita ao seu domínio próprio, enriquece."

Uma arte fotográfica, que não sabe reproduzir corretamente o claro-escuro, se não com meios alheios, parece uma pintura, que p. e. não dá a plástica num quadro pelos meios próprios, a perspectiva, o colorido etc, e sim pelo relevo das tintas espessamente postas; parece um capitalista-mendigo; em suma ela é (como arte!) um monstro ridículo e não viável. Não se iludam: a questão absolutamente não é secundária; é fundamental.

Uma vez quebrado o princípio de limitação aos meios próprios, não há mais limite nenhum, como pode ser observado frequentemente; a fotografia conserva neste caso como domínio próprio só a reprodução dos contornos (e sempre isto!), perdendo assim completamente o nível artístico. Um processo, que não dispõe livre e soberanamente dos meios de expressão exclusivamente seus, que não tem suas próprias qualidades e possibilidades (e limites!) não pode ser mais que uma técnica auxiliar. Nestas condições a fotografia será capaz de produzir resultado agradáveis, interessantes, às vezes — como por acaso — artísticos; mas nunca terá assim a força decorativa que Boecklin reconheceu como a essência de todas as belas-artes, e nunca conquistará as paredes dos museus e das galerias, como digna irmã da pintura e da água-forte.

Seria fácil citar centenas de condenações da combinação hermafrodítica da fotografia com o retoque: para não abusar da paciência do leitor comunico aqui só um trecho do livro "Technica da photographia pictorial" de Kühn, do primeiro retratista em goma, do inventor da gravura-goma e do óleo combinado:

“Não é muito fácil, com meios puramente fotográficos, obter resultados que satisfaçam reivindicações pretensiosas.

"E, sendo bastante penoso aprender a fotografia a fundo, lançava-se mão de um recurso cômodo e barato; de fazer empréstimo ao vizinho. Assim nasceu o retoque. Pintura em cima de um trabalho puramente maquinal, um trabalho maquinal que era tão ruim que por si não tinha nenhuma razão de ser. Assim abria-se a porta à fraude, atrasando por muitos anos o desenvolvimento são e natural da fotografia. *Os prejuízos provenientes do retoque são incalculáveis.* Retoque chamamos toda espécie de

pintura no negativo e no positivo como também todas as maneiras de raspagem na chapa, — pelas intervenções nos valores, que consideramos artificiais, mas não artísticos. É justo e inocente p. e. fazer na copiagem uma exposição adicional para conseguir os efeitos desejados; é porém condenável qualquer intervenção manual mais ou menos violenta, por introduzir um elemento inteiramente estranho à natureza da fotografia. Claro que não é preciso jogar fora uma chapa boa por causa de pequenos defeitos. Mas uma coisa é o 'retoque' ocasional de pequenas manchas, e outra coisa é o modo de trabalho sistematicamente baseado no auxílio do retoque. Não sou fanático mesquinho; admito ilimitadamente todos os meios fotográficos. Acho, porém, ilícito arrancar uma cópia tolerável de uma chapa inferior por métodos reservados ao desenhista. A exposição adicional p. e. é um modo fotográfico e, embora influindo na gradação, não falsifica os valores. Os processos modernos também permitem, pela liberdade da interpretação, certa influência nos valores, conservando, porém, intacto o caráter fotográfico.

"Mas a acentuação das luzes no negativo com retoque violento a lápis – dá tons gredosos, intoleráveis para uma vista artisticamente educada. Certamente muitos observadores não percebem isto, e a maioria dos críticos não repara que o efeito de tais quadros é todo emprestado e falsificado"

Não tenho nada a acrescentar a estas palavras do mestre. Só quero evitar um mal-entendido, possivelmente provocado por minhas palavras sobre a fotografia antiga.

Naturalmente nem de longe pensei em desprezar os trabalhos dos amadores antigos; pelo contrário, são sobejamente conhecidas as obras de arte dos primeiros adeptos da fotografia, como as de D. Hill, que já em 1843 produziu quadros inimitáveis, servindo-se de um monóculo como objetiva e de papel comum, iodado por ele mesmo, como "chapa". Aliás é preciso admitir que, *em média*, os trabalhos antigos eram superiores aos de hoje, e isto justamente devido às dificuldades da técnica de outrora. Quem era obrigado a preparar penosamente seu material, quem — para fazer uma paisagem — não tinha outro meio, se não levar toda a câmera escura consigo, para preparar lá mesmo a sua chapa a colódio, este sem dúvida faria todos os esforços estudando seriamente composição, iluminação etc, para encontrar no resultado

uma recompensa das dificuldades vencidas. E este não bateria — como muitos amadores — algumas dúzias de chapas a esmo, esperando duas ou três chapas boas por acaso. Tenham tudo isto em vista aqueles que, sem escrúpulos, pretendem, iludindo obter efeitos baratos, ou que — como já ouvi muitas vezes — procuram justificar seu procedimento com a explicação: "A arte consiste em — mentiras". Não, mil vezes não! A arte não tem nada com a verdade científica, que hoje é diversa do que foi há cinquenta anos, e em cinquenta anos será diferente do que é hoje; mas ainda menos a arte tem de comum com mentiras; seu fundamento é uma outra verdade, superior e eterna: a verdade artística.

GUERRA DUVAL, Fernando. Observações sobre "Meios de expressão na Fotografia Pictorial".

PHOTOGRAMMA, RJ, 1 (7): 1-2 e 4, fev.1927

Breve polêmica tem início com a artigo de Alberto Friedmann no número 5 da revista PHOTOGRAMMA — aqui reproduzido à p.99 —, que recebe duas edições após esta réplica de Guerra Duval.

Embora Friedmann não questione o Pictorialismo, restrigindo-se a reivindicar que a intervenção sobre a imagem utilize estritamente meios "fotográficos", a reação parece apontar para conflitos mais extensos. Duval constesta, questionando a definição do fotográfico a partir de uma "pureza" possível.

O debate é analisado com atenção por Maria Teresa Bandeira de Mello (1998), que apresenta uma contextualização teórica ampliada. A autora menciona ainda como Friedmann, no artigo *Uma advertência séria*, na edição n.11, em junho de 1927, identifique um "certo conservadorismo" quanto a "ideias fundamentais sobre a arte fotográfica". Um ponto em aberto seria avaliar em seu conjunto quanto os debates enfocam excessivamente as relações entre artes visuais e a fotografia em descompasso com uma análise do meio fotográfico em si. De qualque maneira as discussões teóricas parecem se manter, como as páginas da revista da entidade registram, estritas aos dogmas do pictorialismo, alheias a outras correntes do pensamento visual ao final da década de 1920. É oportuno lembrar que as mostras do fotoclube incluem, como vemos em vários artigos, seção dedicada à fotografia documental. Como os catálogos remanescentes apenas listam as obras, essa via de análise demandará investigações a médio prazo para caracterizar a produção dos fotoclubistas em sua totalidade.

pictorialismo
arte
fotografia artística

Observações sobre
"Meios de expressão na Fotografia Pictorial"

...conheço perfeitamente a diferença entre o ensino teórico e a habilidade prática. Pouco importa, portanto, que meus trabalhos fotográficos fiquem muito longe do ideal que tenho em vista.

A. Friedmann

Abroquelado em excessiva modéstia, começou o Dr. A. Friedmann seu interessante artigo, publicado no "Photogramma" de novembro último, com as palavras que servem de epígrafe ao que vamos escrever. Citando-as, queremos aplicá-las a nós próprios, pois só assim nos animamos a fazer algumas observações sobre as reflexões do ilustre amador fotógrafo, que se apoiou brilhantemente nas afirmativas dogmáticas de autores de nomeada.

E o fazemos porque julgamos nosso dever apresentar com lealdade e independência nosso modo de ver e sentir, ainda quando estamos em oposição ao que dizem alguns mestres ou a maioria pensa. Aliás, mesmo nas elites, a maioria sempre se compõe do que há de menos intelectual ou menos artístico.

Também outras razões nos levam a rabiscar estas linhas: o desejo de demonstrar que, entre os sócios do fotoclube e redatores desta revista, unidos pelo mesmo ideal, todas as opiniões são permitidas, se sinceras e desinteressadas, e a certeza de que nessas discussões sobre princípios, métodos e escolas em nada alteram a boa amizade que nos liga como soldados que se batem corajosamente pelo triunfo da mesma nobre causa.

Condena o Dr. A. Friedmann em absoluto o retoque e a intervenção, desde que não sejam feitos por meios puramente fotográficos, excomungando sem esperanças de remissão, os "golpes de pincel ou

borracha" porque, diz ele mais adiante, repetindo palavras de Kühn, "a acentuação de luzes do negativo com retoque violento a lápis dá tons gredosos, intoleráveis para uma vista artisticamente educada."

Pessoalmente, nunca usamos de tais retoques e detestamos tais efeitos, não por serem o resultado de retoque e sim porque o são de retoque mal feito e a arte, segundo Quintiliano, está em encobrir os processos de que se serviu o artista.

Parece-nos um tanto arriscada sua afirmação de que o uso de chapas orto ou pancromáticas e filtros adequados fornece valores satisfatórios para as mais severas pretensões.

Não conhecemos, e confessamos nossa ignorância, caso algum em que a sensibilidade da emulsão fotográfica, mesmo modificada por qualquer matéria corante e usando filtro colorido, seja exatamente igual à sensibilidade visual para as diferentes cores do espectro. De certo, assim tratada, a cegueira da emulsão para o vermelho, para o amarelo e derivados se atenua, como se atenua seu excesso de percepção do violeta e do azul, nunca, porém, coincide a sensibilidade da emulsão com a humana normal. E não se diga que esta alteração automática dos valores pode ser útil ao artista, como interpretação pessoal, pois não é voluntária e mostra-se em sentido inverso da sensação que nos dá a retina.

Já que é assim, quem quer fazer obra pictorial pela fotografia, tem que modificar a transcrição monocromática das cores dada pela chapa, isto é, tem de modificar os valores, não para restabelecer a verdade dos matizes apresentados pela natureza, mas para os transformar segundo o efeito desejado, já que, como escreveu Mazzini, "a arte não imita, e sim interpreta" ou, segundo Charles Read, "a arte não é cópia, é ilusão".

Aliás, o proprio Kühn, na citação do Dr. A. Friedmann, permite estas alterações "copiando em goma ou em óleo combinado e, em muitos outros casos, em outros processos".

Mas, por que condenar o mesmo resultado se for obtido diretamente pelo retoque como no caso em que as costas da chapa ficam cobertas com verniz opaco, colorido de amarelo ou vermelho, ou incolor e sombreado pela grafite?

Que importância têm os meios, se o fim colimado é atingido?

Acha Kühn que para o pintor que trabalha com as cores, essas tornam-se sagradas e que assim devem ser os valores para o fotógrafo, pois são seu meio de expressão.

Se bem entendermos, quer isto significar que, para o pintor, as cores são intangíveis. Entretanto, não é isto o que acontece, se o fosse a fotografia das cores com as chapas Lumière ou Agfa ser-lhes-ia nitidamente superior pela dupla fidelidade do colorido e do desenho. Com as cores agem os pintores com a maior liberdade. Deturpam os matizes naturais, simplificam-nas, torturam-nas, para harmonizá-las segundo o efeito que têm em vista. Ora as aplicam levemente sobre o quadro, já feito em branco e preto, colorindo-o com *glacis*, ora em golpes brutais de espátula, de sorte que a pintura é quase um alto relevo.

Façamos o mesmo com os valores, se pretendermos exteriorizar nossa visão de artista e não de copista servil do que estiver diante de nossos olhos visto que, segundo Lamartine, "o artista precisa ter mais do que dois olhos".

Baseado na opinião de críticos notáveis, insurge-se ainda o dr. A. Friedmann com os empréstimos às outras belas-artes "desde que se não limitem a pequenos detalhes da técnica" (sic).

Como concilia isto com o uso, que aconselha, da goma, a qual pede à aquarela, não uma minúcia de técnica e sim a própria matéria com que constitui a imagem: o pigmento colorido?

A escultura grega, se não *in totum*, em grande parte, era policromática. Não é isto uma mistura de duas belas artes: pintura e escultura? Desta mistura, saiu alguma delas amesquinhada?

Também a pintura a óleo não se peja de usar acentuações feitas a pastel.

Dirão que o exemplo supra citado não se referem a artes gráficas monocromáticas e que, com estas, o caso é diferente.

Vejamos a litografia. Não há, indiscutivelmente, processo que seja de modo mais característico um processo de "traços". E assim foi no começo. Surge, porém, um inovador, que se não satisfaz com este meio de expressão e ei-lo que aplica sobre a pedra "aguadas" com tinta

litográfica, como as aguadas a nanquim de que usam os desenhistas. Nenhum crítico de arte gritou: Aqui d'El-Rey! É um roubo!

Ao contrário, louvaram-no por ampliar os recursos de sua arte, por enriquecê-la com nova técnica.

Se os "puros" de fotografia querem realmente ser lógicos, devem condenar *in totum* as fotografias feitas tendo o papel como suporte, porque o papel é um empréstimo feito ao desenho e à aquarela.

As fotografias primitivas obtidas por Daguerre, o foram em chapa de superfície argentada, que só permitiam ver a imagem quando examinadas sob certo ângulo. Devem, pois, os "puros" preconizar a volta à nascente original porquanto a placa argentada, essa sim, é uma matéria especial à fotografia.

Mas não o ousam fazer, por saber que com tal processo, se falassem de arte, tornar-se-iam ridículos, tão estéril ele é.

Como os de acima, muitos outros exemplos poderíamos citar em que cada uma das belas-artes, sem derrogar de sua dignidade, pede o auxílio de uma outra para reforçar seus meios próprios de expressão: por que à fotografia será proibido fazer o mesmo? Notai que não advogamos o consórcio híbrido da arte da luz e da pintura ou do desenho, mas pretendemos que o retoque e a intervenção bem feitos, sem deixar traços visíveis, — ars est celare artem, — são legítimos e indispensáveis auxiliares do fotógrafo.

Finaliza o dr. A. Friedmann seu artigo declarando que, se a arte não é a verdade científica, é uma verdade superior e eterna; a verdade artística e não a mentira.

Duvidamos sinceramente da realidade de *uma* verdade artística, porque, se ela existisse, a arte não se teria modificado no tempo e no espaço, apresentando novos ideais e novos meios de exprimi-los.

Cada época, cada povo e, nesse, cada artista criador, sente e exprime de maneira diversa. Ora, se a arte fosse *uma* verdade, isto não seria possível.

Não, a arte não é a verdade: a arte é uma mentira divina que cada artista imagina a seu modo para nos consolar da triste verdade da vida.

F. Guerra Duval

VECCHIO, José. Del. Os meios de expressão na Fotografia Pictorial.

PHOTOGRAMMA, RJ, I (7): 10-11, fev.1927

Conciliador em seu texto, Del Vecchio, vice-presidente do Photo Club Brasileiro, entra em ação para encerrar o debate ao redor dos limites da intervenção, aqui registrado pelos dois ensaios anteriores.

Del Vecchio é colaborador eventual da revista, defendendo a prática laboratorial pelos associados, reforçando o aspecto autoral que as ações dos processos pictoriais possibilita. Suas palavras "intervencionistas sem restrições, MAS COM ACERTO", mantendo a ênfase adotada, encerra qualquer encaminhamento.

A bolha, na qual os líderes do Photo Club Brasileiro, em sua primeira fase, se movem, é possivel, porque o circuito internacional a que se associam é extenso e permite a existência de espaços com orientações diversas, contrastantes.

Os meios de expressão na Fotografia Pictorial

... e todos, opinião.
Mendelssohn

Conta-se que Corot, em companhia de um seu discípulo, depois de ligeira análise de encantadora paisagem onde havia tudo que caracterizava sua típica composição, sem mais demora, armou o cavalete, compôs a mágica palheta e, já de pincel no ar, notou que seu companheiro ainda indeciso, não lhe imitava os gestos denunciadores de quem se dispunha a bem aproveitar seu tempo, sob o império de uma vibração artística da qual se sentia escravo. — Que mais esperas? ! Disse-lhe, — Realmente: linda é a paisagem e me sentiria capaz de com ela honrar meu mestre no próximo "Salon", se não fora aquele muro, no primeiro plano, ostentando as suas feridas vermelhas... Se me aventurasse em feitura de tão ingrato assunto, o meu quadro seria um atentado de que não tenho o direito de adquirir dívidas... — Perdestes o senso! disse-lhe Corot, — onde está tal muro, se só vejo uma invejável paisagem?!...

É eloquente o apólogo: nada lhe ajuntaremos.

Quem nos dera a nós cheios da emoção fixarmos a pupila das nossas objetivas no cenário empolgante da natureza privilegiada do nosso país, e ao guardar na retina da placa bromo-argêntea tão sensível à luz quanto indiferente às nossas vibrações artísticas, pudéssemos, como Corot, dar de ombros desprezando os fios elétricos da Light que riscam toda a paisagem carioca, ou deixar de ver o desaforado anúncio gritando com letras berrantes, nas dobras relvosas dos caminhos, nas asperezas dos granitos cheios de bromélias e musgos, a apregoar marcas de automóveis baratos ou remédios para usos escusos...

Deveremos nos submeter passivamente aos caprichos dos industriais e, servis, auxiliá-los na propaganda de seus produtos reproduzindo-lhes os anúncios: — guardar em nosso arquivo uma paisagem aviltada com os rabiscos insólitos dos fios condutores que absorvem toda a beleza, roubando-lhe o caráter local, a espontaneidade e a poesia?

Devemos sujeitar-nos sem reação às intempestivas colaborações com que certas autoridades pseudo-artísticas insultam os sítios mais formosos da nossa cidade, enxertando os clássicos troncos falsificados em cimento junto a cascata travessa ou sob as copas majestosas da floresta virgem, e cuja presença basta para conferir ao todo o aspecto postiço dos cenários das apoteoses das "féeries" do Phenix?

Num momento de êxtase vemos no espelhado das águas tranquilas os novelos nevosos das nuvens que servem de anteparo à folhagem plumosa das palmeiras, e, sem mais demora, gravamos na placa a cena que nos arrebatou. Mas, terminadas as operações da câmera escura, quando examinamos o quadro que tanto nos havia empolgado, eis nos desiludidos: se a nossa objetiva era corrigida de qualquer aberração, teremos a plumagem macia das palmeiras transmutada em agressivos feixes de lanças e o tapete vicejante da relva tornou-se em solo amaldiçoado, forrado de espinhos e punhais, de uma cor escura como a desilusão do artista; se usamos de placa ortocromática com o filtro compensador, os raios de sol que aqueciam a relva transformam-se em camadas de neve; se apelamos para as objetivas anacromáticas, aparelho opticamente defeituoso que desenha as imagens com uma faixa de arco-íris, obteremos a suavidade da paisagem, mas estamos atentando contra a verdade fotográfica, intervindo opticamente, e demais os valores falseados por falta de ortocromatismo... — E apesar de tudo, no nosso exame que exige insatisfeito a reprodução do quadro que a nossa fantasia vestiu de sonho, sentimos a falta de uma luz petulante sobre o espelho das águas, e não nos agradará a escuridão do fundo..., e abandonaremos a fotografia, braços cruzados, concordando com o estigma de E. Bayard?

"La photographie n'est jamais émue, voilá pourquoi elle n'émeut pas"...

Não! — A arte exige uma seleção que não é feita só com os olhos, mas principalmente com a alma, e nem a lanterna de Aladim poderá materializar a máquina que reproduz a natureza tal como a nossa

emotividade a sentiu. Sejamos pois intervencionistas sem restrições, MAS COM ACERTO, tendo sempre em mente que uma pincelada tanto pode ser a nota de gênio como o borrão caricato e grotesco.

Adotemos amorosamente os processos pigmentários que valem sobretudo pela obediência com que aceitam a nossa intervenção e procuremos comunicar nossa vibração à inanimada prova fotográfica, transmutando-a em um pouco de nossa alma; se conseguirmos isso, teremos uma obra de arte, senão rasguemo-la impiedosos, como Michelangelo ao exigir a palavra do seu Moisés de mármore, marcou-lhe o joelho com o golpe insatisfeito do martelo!

J. D. V.

GUERRA DUVAL, Fernando. Considerações sobre a Fotografia Pictorial.

PHOTOGRAMMA, RJ, III (31): 1-3, abr.1929 (parte I)

GUERRA DUVAL, Fernando. Considerações sobre a Fotografia Pictorial.

PHOTOGRAMMA, RJ, III (32): 1-5, maio 1929 (parte 2)

Guerra Duval publica, em abril e maio de 1929, parte de conferência sobre fotografia pictorial, como alternativa ao convite do Photo Club Brasileiro para realizar um curso sobre o tema. A mudança do formato não significa uma texto conciso, objetivo. A série não tem continuidade, contudo, com a interrupção da publicação por quase um ano, até retornar em julho de 1930.

O autor afirma de início que não discutirá a questão da fotografia como artes, como uma das belas-artes. Considera-a resolvida e mais uma vez faz referência aos ensaios de Robert de la Sizeranne que datam de 30 anos. Recusa também comentar aspectos técnicos; porém no segundo artigo retoma a discussão sobre as escolas intervencionista e purista, insistindo assim em permanecer, em sua militância pictorial, dentro da argumentação usual. Parece relevante que expresse com clareza ao introduzir essa abordagem como reação ao automatismo da câmera fotográfica, termo comum ao debate sobre o impacto da máquina na cultura da modernidade.

Em julho de 1930, Guerra Duval, no artigo de abertura — *Duas palavras* — justifica a suspensão da publicação devido ao rompimento do acordo com o Club dos Bandeirantes do Brasil. É oportuno lembrar que outras formas associativas envolvendo a prática fotográfica são identificadas no Rio na década de 1920, até hoje não estudadas. Quase sempre são formas de sociabilização voltadas ao praticante sem maior compromisso, por vezes prática associada a outras atividades de lazer, como as associações Centro Excursionista Brasileiro ou Touriste Club, duas das quatro entidades mencionadas no primeiro número de Photo Revista do Brasil, em maio de 1925, uma parceria comercial, que tinham nessa revista seu órgao oficial.

pictorialismo
arte
fotografia artística

Considerações sobre a Fotografia Pictorial

Esta conferência, que devia ser a primeira de uma série, nunca foi realizada por motivos estranhos à vontade do autor e da Diretoria do P. C. B. Julgamos, entretanto, que poderá ser útil aos que querem fazer arte com a fotografia.

N. do autor

Recebendo da ilustre Diretoria do P. C. B. honroso convite para fazer um curso de fotografia pictorial, pedi permissão para declinar da lisonjeira incumbência, apesar de me prontificar sempre a trabalhar por todos os meios ao meu alcance para a realização do nobre programa do P. C.B.

As responsabilidades decorrentes da pesada missão que me era dada apavoraram-me por diferentes motivos.

Parecia-me que a Diretoria agia reconhecendo o mérito de alguns dos meus quadros e, — principalmente, — meu entranhado amor e perseverante esforço de longos anos pelo reconhecimento — no Brasil — da fotografia como uma das belas-artes gráficas.

Mas tal motivo não se me afigurava suficiente para fazer de um simples artista um professor autorizado. Não era um excesso de modéstia o que me levava a pensar assim, porque considero o excesso de modéstia prova de fraqueza ou de pretensão. Não me creio fraco nem pretensioso. Baseava minha escusa apenas no temor de não estar à altura do cargo delicado que se me queria confiar por falta de competência, pelo meu modo de ser, avesso à disciplina e à dogmatização da cátedra e pela falta de prática em lecionar.

Insistindo benevolentemente a Diretoria, combinamos que vos faria apenas uma série de conferências.

Esta é a primeira.

Não serão elas construídas sistematicamente sobre um arcabouço lógico, preliminarmente fixado. Não. O que farei é levar-vos a passear pelos vastos domínios da fotografia pictorial, ora tratando um ponto de arte aplicável ao ramo da fotografia que nos interessa, ora estudando os meios práticos de realizar com a fotografia uma obra de arte, tendo qualidades e defeitos, porque não há obra humana perfeita, mas procurando sempre fazer com que nosso trabalho tenha o cunho indiscutível de uma foto, de tal sorte que, obedecendo aos preceitos gerais aplicáveis a todas as artes gráficas, guarde o característico da fotografia que se me afigura ser a riqueza inimitável das meias-tintas que nenhum outro processo gráfico de expressão consegue igualar.

* * *

Não indagaremos aqui se a fotografia é uma das belas-artes ou não. Tal discussão não nos interessa, porque, para nós, está resolvida definitivamente pela afirmativa. E não somente para nós, mas também para todos os que examinam o caso imparcialmente.

A Robert de la Sizeranne, o eminente crítico de arte, que a fotografia deve seu reconhecimento como irmã mais nova das belas-artes. O artigo que ele escreveu na ponderada "Revue des Deux Mondes" impressionou profundamente todos os que se ocupam com estas questões de arte, questões essenciais para os que vivem a nobre vida do espírito e inúteis para os gozadores dos baixos prazeres materialistas.

Data daí a admissão da fotografia, não como documento, e sim como arte, em alguns museus, tanto na tradicionalíssima Europa como da moderníssima America.

Hoje, os jornais quotidianos como as revistas ilustradas de Paris, Londres, Berlim e Nova York comentam as exposições de fotografia sob o mesmo ponto de vista das exposições de pintura e dando-lhes importância semelhante.

Aliás, para compreender isto, é suficiente um pouco de bom senso que nos leve a perceber que a fatura de uma obra de arte é independente do meio empregado para obtê-la. Se assim não fosse, se, para criar um

quadro, bastasse dispor tintas com pincéis e espátulas sobre uma tela, qualquer pinta-monos seria o rival de Velasquez ou Rafael, de Corot ou Turner. Quem pinta, para fazer uma obra de arte, precisa ser artista e possuir também a técnica especial à pintura. Mas a técnica, por mais perfeita que seja, sem o talento, nada vale. Com a fotografia dá-se o mesmo.

Os meios de expressão da fotografia permitem fazer arte com ela, mas, para que tais meios sejam utilizados de modo a produzir uma obra de arte, é preciso que sejam manejados por um artista, que se guie pelos princípios comuns de todas as artes gráficas e disponha da técnica fotográfica com tal segurança que se não precise preocupar com a execução dos processos necessários ao efeito visado.

Decorre do que acabamos de dizer que podemos estabelecer que a base da fotografia pictorial é a boa técnica.

A estas questões aqui não me referirei. Tratam-nas, esgotando-as, obras especiais e os cursos práticos do P. C. B.

Mediante estudo simples, ao alcance de todos, os principiantes, em pouco tempo, podem tornar-se artífices hábeis, mas se querem passar a artistas, isto é, se querem, em vez de copiar servilmente a natureza, fixar sua impressão pessoal, necessitam mais alguma cousa. Necessitam assimilar os princípios comuns a todas as artes gráficas. Necessitam também usar de maneira tão segura da técnica aprendida que a desoladora habilidade do aparelho fotográfico seja dominada. Porque a objetiva — principalmente a custosa objetiva anastigmática — registra indiferentemente tanto a minúcia que concorre para o efeito artístico como a que o anula pela vulgaridade ou pelo excesso analítico. E é preciso a escolha, essencial a uma obra de arte e que só pode ser feita pelo artista tiranicamente senhor da técnica fotográfica.

Para esta escolha não há receitas como as há para fazer quitutes.

Existem, todavia, princípios gerais e manipulações técnicas, mas o resultado final depende exclusivamente de quem os aplica, de seu talento, do mesmo modo que as regras de versificação bem aprendidas e bem aplicadas não fazem poeta um ente sem sensibilidade e sem imaginação.

É preciso a chama divina que é fonte perene de gozos e também de tristeza, porque a fremente sensibilidade que nos dá profundo prazer ante a beleza nos causa um mal estar quando deparamos certas faltas de gosto, que passam desapercebidas aos que vibram com tanta delicadeza.

Mas este resgate da alegria pela dor é triste condição humana. Observamo-lo em toda a parte. Não é apenas uma exceção de que sofrem os artistas.

(Continua)

Considerações sobre a Fotografia Pictorial

Esta conferência, que devia ser a primeira de uma série, nunca foi realizada por motivos estranhos à vontade do autor e da Diretoria do P. C. B. Julgamos, entretanto, que poderá ser útil aos que querem fazer arte com a fotografia.

N. do autor

Disse, há pouco, que não ventilaria a questão de ser ou não ser a fotografia uma das belas-artes. Entretanto, afigura-se-me interessante fixar um simples aspecto da discussão sobre o ponto primordial da argumentação dos que negam à arte da luz a qualidade de elevar-se de arte de artífice a arte de artista.

Afirmam nossos adversários que o automatismo da técnica fotográfica impede aos que a usam o livre exercício da escolha do assunto, de sua interpretação e, — principalmente, da imaginação, — atributos imprescindíveis ao artista.

Será exato? Vejamos.

Um pintor, antes de executar o quadro, tem-no em mente. Mas, realizando-o, materializando-o, reconhece, — quando não é pretensioso, — que a obra modificou-se, perdeu parte do sentimento e da beleza com que a tinha ideado. Esta perda é maior ou menor, segundo a habilidade técnica do artista. Existe sempre. Dá-se o mesmo com a fotografia.

Vendo uma paisagem que nos impressiona, forma-se, em nosso cérebro, o quadro. Há uma transposição em que as cores naturais são expressas por uma série de matizes que vão do branco ao preto,

podendo, segundo os casos, abranger toda a escala ou restringir-se apenas a alguns tons, sem chegar aos dois limites extremos, ou tocando unicamente num deles.

Em geral, quando nos servimos das notas fortes extremas procuramos dramatizar, mas se queremos transmitir um sentimento atenuado, um aspecto poético ou místico, nos limitamos às meias-tintas, não esquecendo todavia às acentuações necessárias. Mas este modo de agir é exercício de imaginação.

A liberdade do fotógrafo é certamente mais limitada do que a do pintor. Esse subtrai ao quadro as minúcias que lhe desagradam e adiciona o que julga preciso para o efeito final.

Nossa liberdade de ação restringe-se, nos processos pigmentários, únicos que permitem a interpretação, à subtração. Nos demais processos, agindo sobre a prova, o que se pode fazer é tão pouco que nem vale a pena tocar nisto.

Entretanto, sem possibilidade de intervir deliberadamente, a fotografia não pode pretender ser uma das belas-artes.

Se a obra fotográfica é simplesmente o trabalho do sol, da objetiva e de reações físico-químicas, não pode haver arte. Para que o haja, é imprescindível a ação voluntária do autor, tendo por fito infundir à impassibilidade da natureza seu sentimento de artista.

Por isto é que nego, — a não ser em raríssimos casos excepcionais, — que o simples brometo possa produzir obras de arte, a menos que não se faça enérgica intervenção no negativo e no positivo. Mas, então, não se trata da fotografia e sim de um produto híbrido de conúbio antinatural da fotografia e do desenho.

Os casos excepcionais — seja qual for a habilidade do fotógrafo — representam porcentagem mínima, quando se quer tomar como assunto trechos da natureza. Esta minha afirmativa pode parecer irreverência para a majestosa beleza da natureza, mas, examinando-a com atenção, verificareis que o não é, porque eu creio na beleza da natureza. Somente, acho que a natureza é bela em seu conjunto harmonioso, porque a natureza não faz quadros. O artista é que os faz, amputando pedaços do cenário natural que o impressionaram, isto é, pedaços em que sua sensibilidade pessoal achou certo sentido de

emoção, certa significação. Significa isto que o artista se sobrepõe à natureza, interpreta-a e intervem voluntariamente no resultado automático físico-químico da técnica fotográfica.

A questão, porém, muda de figura se, em vez de paisagem, encararmos o retrato e, às vezes, a cena de gênero, feita sob determinadas condições.

É que dispondo à nossa vontade, da luz, dos acessórios, do vestuário, da posição e da expressão do modelo ou dos modelos, tendo em vista o efeito da objetiva e a falsificação das tonalidades dada pelas emulsões, o bom fotógrafo pode agir de tal sorte que a placa só registre o que ele ideou. Então, a cópia pura e simples do negativo em brometo ou citrato pode criar uma obra de arte. Mas não deixou de haver intervenção do artista, somente ele a fez antes do registro automático fotográfico. Entretanto há sempre vantagem em empregar os processos pigmentares por causa dos erros possíveis que, com tais processos, podem ser corrigidos mais fácil e mais amplamente.

Ponto essencial na intervenção é que o fotógrafo nunca tenda a anular os característicos essenciais da fotografia.

Sei bem que há uma escola em que não se fixam limites à intervenção e se, como consequência deste excesso, altera-se de tal maneira o aspecto da fotografia que ela se assemelha a uma sanguínea, desenho a carvão ou água-tinta, ainda assim é admirada, desde que o resultado da intervenção seja uma obra de arte.

Não estou de acordo com tal opinião.

Transponhamos o caso. Em vez de um fotógrafo, imaginemos um água-fortista. Se a obra que este produzir parecer mais fotografia do que água-forte, dirão todos que mais valia usar um aparelho fotográfico do que buril, chapa de cobre e ácidos.

Cada meio tem suas características que se devem observar, o que não impede que certos processos especiais a outros meios possam servir como auxiliares.

Mas o caráter do processo deve predominar soberanamente. Qual o espírito da fotografia?

A luz, cujos toques tanto podem desenhar com a delicadeza suave de um pastelista como com a rudeza viril de um pintor que só usa a espátula.

Opondo-se à escola livre intervencionista, existe a escola purista, que repele qualquer modificação do negativo ou do positivo.

Para nós esta ainda é mais absurda do que a outra, porquanto se quisessem executar lealmente seu programa deveria contentar-se com o único processo realmente fotográfico: a daguerreotipia sobre chapa metálica. Mas, desde que aceita o papel, pedido ao desenho ou à aquarela, não tem razão em repelir o pigmento, a borracha, o lápis, a raspadeira etc.

Para nós, *in medio virtus*. Fica entre as doutrinas adversárias a boa doutrina. Permita-se a intervenção feita de sorte que não desfigure a fotografia em sua essência.

Outra dificuldade da intervenção está em que concorra deliberadamente para o efeito final, sem violar o que mostra a natureza.

Por isto recomendamos sempre ao fotógrafo pictorialista a observação contínua da natureza. Obtida, no começo pelo esforço persistente da vontade, a observação torna-se hábito inconsciente que vai enriquecendo aos poucos nossa memória e aprimorando nossa percepção da beleza. Mas observar não é somente ver e recordar. Observar é mais. Observar é ver e entender. Entender, é claro, sob o ponto de vista que nos interessa, porque um caçador, por exemplo, é um observador da natureza, mas os fatos que lhe preocupam a atenção não tem valor para o artista.

O estudante artista que observa não se limita a registrar na memória a sucessão de aspectos de beleza que lhe passam ante os olhos. O essencial é descobrir porque os aspectos são belos artisticamente.

Qualquer pessoa, ante uma paisagem, pode admirar-lhe o encanto. Só o artista, porém, é capaz de dizer de onde provem o encanto: se da beleza das linhas, do equilíbrio ou da oposição das massas, dos efeitos de luz e atmosfera ou das cores.

O profano vê cada minúcia, é atraído por cada cousa separadamente. O artista vê o conjunto, olha-o como um todo em que os detalhes são

acidentes, escolhendo os que concorrem para o efeito desejado e desdenhando os outros. É necessário ter sempre em vista que, ao ar livre a luz banha todas as cousas porque, mesmo nas sombras mais densas, há luz refletida, de sorte que, na paisagem, massas negras impenetráveis denotam sempre erro artístico, causado por deficiência de técnica ou da observação.

Sendo a luz o espírito da fotografia, sendo a luz a autora do quadro, esse, antes de tudo, deve ser uma pintura de luz. Não é a forma das cousas, não é a substância das cousas o que temos que fixar; é a luz que as banha, é a luz que elas refletem o que nos interessa.

Mas a fotografia só registra a luz em suas variantes coloridas com flagrante infidelidade, de sorte que a tarefa inicial do artista está em corrigir os erros da emulsão sensível, vivificando a correção com sua comoção pessoal.

Não sei se me explico claramente. Quero dizer que não fotografamos os objetos, ao contrário dos desenhistas que lhes fixam os contornos com um traço arbitrário. Nós só fotografamos a luz que as cousas refletem, de sorte que a iluminação adequada ao assunto é a base de nosso trabalho. Falsa esta base ou fraca, a obra, mesmo que se não desmoronasse inteiramente, seria aleijada, apesar de todas as qualidades de imaginação, sentimento ou decoração que apresentasse.

Admitindo isto, a primeira qualidade de uma fotografia pictorial não é o assunto, por mais belo que seja: é o desenho da luz e da sombra, são as massas de luz e sombra, seus contrastes e seu equilíbrio. Que o assunto importa pouco em uma pintura é cousa banal. De outro modo não se compreenderia que admita toda a gente que uma natureza morta da Chardin, por exemplo, seja incomparavelmente mais valiosa do que um nu, de formas impecáveis, pintado por Bouguereau e os anões de Velásquez mais belos artisticamente do que as madonas lambidas de Carlo Dolci.

Mas em fotografia, esta verdade corriqueira ainda não adquiriu foros de axioma, criando, para a arte da luz, uma estética especial, — o que é uma heresia. Querem muitos que a beleza da fotografia esteja no modelo e não na obra. Há entretanto, uma razão que explica este contrassenso. Quando a fotografia apenas copia, é natural, pois a cópia de uma cousa bela é mais interessante do que a de uma cousa vulgar.

O mesmo, porem, não se dá quando o artista, em vez de copiar, transforma, interpreta, como deve fazer sempre que quer criar uma obra de arte, porque, então, não é mais o objeto copiado o que nos interessa e sim o modo pelo qual, o artista o transforma, pois, por esta transformação, ele nos transmite sua emoção e seu sentimento pessoal.

(continua)

F. G .D.

VALFER, F. de. A fotografia pictorial.

PHOTOGRAMMA, RJ, IV (35): 3-5, set.1930

Sobre o autor nada se sabe, além dessa única contribuição à revista com ensaio sobre o Pictorialismo. Talvez seja possível assumir ser o mesmo autor, que assina F. do Valle em artigo sobre a quarta exposição do Photo Club Brasileiro, em 1927, reproduzido à p.217.

Como em tantos outros textos aqui reunidos é evidente a diferença na articulação textual, na elaboração formal, importante aspecto ao expressar em registro diferenciado a visão da prática pictorial. Valfer traça breve histórico, apontando a reação à imagem fotográfica fiel ao objeto captado e a introdução dos processos de manipulação. Destaca ainda as intervenções possíveis diretamente na captação de imagem com a introdução de lentes especiais, com sistemas distintos, para obtenção do efeito *flou*.

pictorialismo
arte
fotografia artística

A fotografia pictorial

O que tem sido – O que é hoje.

A inconfundível característica das primeiras fotografias — desde a daguerreotipia — foi o excesso da nitidez, a deslumbrante riqueza das minúcias que, na paisagem, eram tão salientes nos primeiros como nos últimos planos e, no retrato, tanto no modelo como nos acessórios.

Entretanto, passados os primeiros tempos, o que se afirmava qualidade foi julgado, com razão, grande defeito. É que o detalhe impedia a vista do todo: a árvore não deixava ver a floresta, o rendilhado da espuma, na crista das vagas, não permitia que se percebesse a forma das ondas e a massa do mar. Ou, no retrato os poros imperceptíveis numa pele sã, os fios da barba, dos bigodes e dos cabelos não deixavam que o olhar se inteirasse do modelado do rosto, ou do penteado e, ainda menos, que o retrato exprimisse o caráter do retratado.

A obra fotográfica não era uma obra de arte. Mais se aparentava à secura árida de uma descrição científica. Não dava uma impressão pessoal, não transmitia um sentimento. Apenas analisava. E analisava friamente, sem pôr em destaque os pedaços característicos.

Esta fase inicial da fotografia, logo após sua descoberta, é ainda hoje a fase inicial de todos os amadores quando começam a bater chapas.

Alguns, sem ambições ou gosto artístico, não passam daí, porque, para ir mais longe é necessário não ser vaidoso, isto é, não julgar a própria obra o *summum* da arte fotográfica, e não ter preguiça, porque o gosto artístico desenvolve-se pela educação, o que exige trabalho persistente.

Mas, mesmo nos primórdios da fotografia, um artista houve que não lhe aceitou o espírito analítico. É verdade que este artista era um

pintor, a que a visão da prova fotográfica não satisfazia por lhe ofender o apurado sentimento. Procurou outro caminho. E encontrou. Seus retratos, que durante longos anos andaram esquecidos, causam ainda hoje admiração aos maiores pictorialistas contemporâneos pelo efeito de síntese, o que permite fazer ressaltar o caráter do modelo.

Por esta mesma época, realizou a Inglaterra as primeiras exposições de arte fotográfica. Seus expositores eram partidários da nitidez. Melhor diríamos, só conheciam a nitidez. Todavia como o que obtinham não os satisfazia, procuravam modificá-lo. Foi esta a época das fotografias compósitas, feitas pela reunião de clichês diferentes. Um, por exemplo, dava o céu, outro a paisagem, um terceiro as personagens. Era um trabalho de paciência e de delicadeza. Mas ainda não era um trabalho de arte, de interpretação pessoal, de intervenção no registro automático do aparelho e das reações físico-químicas da fotografia.

Compreendendo-o, alguns amadores insatisfeitos tentaram apagar os detalhes nos últimos planos e afastar esses, dando perspectiva aérea ao quadro por meio de artifícios executados ora no negativo ora na impressão.

Ao mesmo tempo, o estudo de quadros de mestres de pintura ensinou que a composição ganha com a simplicidade, pois, o motivo toma mais força, não se perde submerso no que é acessório. Nos ateliês caracterizou-se este período pelo abandono dos fundos pintados, dos bancos de jardim, das colunas e quejandas ridicularias. A goma bicromatada, descoberta por Poitevin e esquecida, começou a ser usada e admirada pelos belos efeitos de síntese obtidos, e pela matéria: pigmento sobre o papel, sem a necessidade da gelatina como nos demais processos então praticados.

O Photo Club de Paris, o Linked Ring de Londres e a Photo-Secession de Nova York marcavam esta dissidência, dirigindo os esforços de seus expositores no sentido da simplicidade e da supressão das minúcias inúteis. Para isto, entre os diferentes meios imaginados o que maior êxito conseguiu foi a objetiva especial dando a difusão (*flou*). As calculadas por Puyo e Pulligny, em França, e Dallmeyer, na Inglaterra, foram das primeiras aparecidas e igual

êxito conseguiram, apesar da diferença dos efeitos, devido ao modo por que obtinham a difusão: Puyo-Pulligny pela aberração cromática; Dallmeyer pela esférica. Mas a difusão traz em geral grave inconveniente: a moleza dos contornos admissível apenas em certos casos.

O aparecimento dos artistas japoneses introduziu novas diretrizes, pela estética especial a arte oriental em que as linhas do desenho e a proporção das massas fazem o valor do quadro, independente do assunto. Qualquer objeto, por mais banal e mesmo por mais falho de beleza em si, desde que seja posto na composição de tal modo que suas linhas e sua massa se combinem harmoniosamente com as demais do quadro, constituindo um desenho agradável e belo, é para eles, assunto de alto valor artístico, principalmente quando conseguem, por meio de um ponto de vista fora do comum, dar aos objetos uma aparência estranha.

A doutrina fez numerosos prosélitos, mas é puro exercício intelectual, não toca a sensibilidade da raça branca. Entretanto sob o critério da estética contemporânea para algumas artes, não faz mais do que adaptar à fotografia o que fazem as escolas modernas de música e de pintura, que se tornaram simples exercícios intelectuais sem base no sentimento.

Esta é uma das duas correntes atuais da fotografia pictorial.

A outra é formada pelos que procuram para seus quadros simplesmente os efeitos de luz. Pouco importa o assunto. O que vale é a luz que o banha, são os efeitos de claro-escuro obtidos. Naturalmente um motivo interessante por si mesmo, tratado deste modo, será mais facilmente compreendido pela maioria do público do que um motivo banal, apenas posto em destaque pelo jogo da luz e da sombra. É preciso notar que este modo de compreender a fotografia pictorial não dispensa a composição do quadro.

Hoje, o retrato fotográfico é essencialmente um estudo de efeito de luz. Por isto, até no Rio, um bom estúdio tem forçosamente que poder ser iluminado com luz elétrica em focos móveis que, só ou combinada com a luz diurna, permita qualquer efeito imaginável. A obediência da luz à vontade do fotógrafo retratista torna sua tarefa, — neste ponto, — menos difícil do que a do paisagista. Este tem que

procurar a paisagem e, quando a encontra, que estudá-la em diferentes horas e mesmo em diferentes estações, sob o sol sob a chuva, até conseguir o belo efeito de luz desejado. É uma pesquisa que exige entusiasmo e perseverança, mas quando, uma vez por ano, obteve o que queria, sua mensagem artística desperta em quantos a entendem uma emoção profunda.

F. de Valfer

BORGES, Nogueira. O conceito moderno da fotografia.

PHOTOGRAMMA, RJ, V (39): 6-10, jan. 1931

João Nogueira Borges, secretário de PHOTOGRAMA, associado desde a constituição do Photo Clube Brasileiro, ganha destaque no cotidiano da associação a partir da década de 1930, quando Guerra Duval se afasta. Presidente do clube nos anos seguintes Nogueira Borges parece ser, por longo período, ao lado da esposa Herminia de Mello Nogueira Borges (1894-1989), o eixo articulador de todos os momentos do fotoclube.

Advogado, Nogueira Borges, dedica-se ao ensino da prática fotográfica. Em 1927, divide o curso regular para associados com Sylvio Bevilacqua, respondendo pela parte teórica. Ou então, já como presidente, entre 1948 e 1949 no programa *Luz e Sombra*, na Rádio Sociedade Guanabara, promovido pelo fotoclube, apresenta o Curso Elementar Teórico e Prático de Fotografia.

O ensaio sobre o conceito moderno da fotografia revela o tom pragmático. Diferente de Guerra Duval, apresenta os parâmetros referenciais da fotografia pictorial num enfoque muito próximo à produção efetiva da obra fotográfica.

pictorialismo
arte
fotografia artística

O conceito moderno da fotografia

Entre as muitas acusações que tem sofrido a fotografia, desde o momento em que seus partidários começaram a propagá-la como arte perfeita e completa, uma se destaca com mais insistência, causando certa impressão no ânimo daqueles que a não conhecem profundamente: a fotografia é puramente automática, e assim sendo, não se pode pensar em realizações artísticas em seus domínios. — Nem uma dúvida resta que, em seus primórdios, a fotografia apresentava ao lado de outros méritos, a qualidade fundamental de reproduzir a natureza com absoluta fidelidade. Ainda que rudimentarmente estudada e realizada a sua parte mais importante, a parte óptica, as objetivas de então forneciam uma imagem, perfeita, fiel do mundo exterior. Esta qualidade aperfeiçoou-se ao ponto da objetiva moderna ser um instrumento de alta precisão, capaz de satisfazer as exigências científicas dos laboratórios.

Este fato certamente muito concorreu para aquele conceito errôneo e injusto. A fotografia, utilizando-se para a obtenção da imagem de um aparelho rigorosíssimo, intransigente, reproduzindo matematicamente o original, só poderia fornecer uma cópia fiel da natureza, não permitindo em nenhum momento a intervenção do operador, desejoso de manifestar o seu pendor artístico e obrigado a assistir impassível aquilo que na mor das vezes era antiestético ou ofensivo aos sagrados princípios da Arte. Formada a imagem, o operador para obtê-la e depois fixá-la, entregava-se a diversas manipulações químicas imutáveis, incapazes de corrigir as imperfeições e desmandos do original. Se este era o conceito antigo da fotografia, e que vem perdurando até hoje, felizmente muito atenuado, o conceito moderno é muito mais nobre, formando a pedra basilar do imponente edifício: a arte fotográfica. Depois da óptica fotográfica atingir o máximo grau de

aperfeiçoamento, oferecendo as modernas anastigmáticas, impecáveis, incapazes de errar na reprodução de documentos científicos, de um modo absoluto, respeitando pequeníssimas frações de milímetros reproduzindo com extrema fidelidade as retas e as paralelas mais perfeitas, quer no centro da chapa quer em seus bordos e ângulos, o fabricante de objetivas fotográficas, ouvindo, sem dúvida, a opinião daqueles que presenciam o futuro da fotografia, começou a estudar uma objetiva que representasse a natureza tal como a vemos diariamente, sem o exagero de nitidez, incomodativa e antiestética, e criou então a objetiva de artista, em que o grau de nitidez, nos diversos planos, ficava ao critério do operador. Esta criação foi a primeira assinatura lançada na carta de alforria dos processos fotográficos, elevando-os a processos de arte. Para melhor compreender e acompanhar a nossa tese vamos seguir passo a passo aqueles diversos métodos, e provar que cada um deles, nos tempos que correm, estão intimamente subordinados ao pensar e ao sentir do fotógrafo, que com mais propriedade deve ser chamado — artista fotógrafo —, quando honra e dignidade confere a este título. Quanto à objetiva, parte principal do aparelhamento fotográfico, já assistimos correr ela pressurosa ao encontro dos desejos do operador, submetendo-se docilmente a todos os seus caprichos, respondendo suavemente a todos os seus pedidos. Quanto à focalização, pela própria natureza da imagem fornecida pela objetiva, é hoje uma operação, em se tratando de pictorialismo, diversa dos tempos de antanho e da fotografia, puramente científica ou documental, não se exigindo, pelo contrário, procurando fugir, de exagerada nitidez, a focalização não visa alcançar excessos de "nitidismo", mas sim uma imagem consentânea com o sentir artístico, envolvida, doce e harmoniosa.

A nossa visão não distingue tudo o que a objetiva corrigida reproduz e a chapa fotográfica fielmente registra; nós não contamos folhas de árvores nem fios de cabelo, temos uma visão de conjunto que pode nos agradar ou não, mas não descemos a esmerilar detalhes secundários e desprezíveis. A objetiva de artista nos satisfez sob esse ponto de vista, ela despreza tudo o que é supérfluo, desnecessário, dando-nos razoavelmente nítidas as linhas principais e apagando em levíssima bruma os demais acessórios; ela sintetiza, não analisa. Sob essa feição, este instrumento óptico ainda nos deixa certa latitude na

escolha do ponto focal, quer ajustando os elementos da própria objetiva, quer na focalização propriamente dita, quer na escolha do diafragma.

Escolhida a focalização que mais convenha ao assunto em questão, não vai o operador calcular matematicamente o tempo de exposição que deve dar, e, sob esse ponto de vista, somos contrários aos fotômetros que dizem com rigor a exposição ótima. Da exposição muito depende o resultado final, sendo bastante lembrar que com uma exposição longa, nós conseguimos diminuir os contrastes exagerados do original, com uma exposição breve, nós conseguimos aumentar os contrastes do original sem vida, e com uma justa exposição conseguimos reproduzi-lo tal como se nos apresenta. Facilmente, pois, se verifica a intervenção do operador, trabalhando com maior ou menor exposição para obter o resultado que tem em vista, o que só se consegue, é verdade, com algum tempo de prática e de cuidadosa observação. Assim, sendo, em fotografia artística, para que nos serve o apregoado fotômetro? Para nos indicar um determinado tempo de exposição e consultando os nossos interesses adotarmos um outro?

Para o noviço ainda se compreende tal aparelho, mas para o "glorificado" chega a ser interessante. Sempre a prática, sempre a observação, em todos os campos, ao lado de uma teoria fundamental, devem ser os nossos roteiros. Em seguida procura o operador escolher a chapa fotográfica cuja emulsão mais se coadune com a reprodução desejada do seu original. Hoje temos uma infinidade de emulsões: rápidas, lentas, anti-halo, ortocromática – pancromática etc, cada uma delas correspondendo a certa necessidade, ficando ao critério judicioso do artista a respectiva escolha e o uso adequado do filtro competente. Feita a exposição em condições perfeitas e em chapa própria, passamos a obtenção do negativo fotográfico, revelando a imagem latente até então e fixando-a em seguida. Domínio misterioso em sua essência, mas profundamente estudado e dirigido em seus resultados finais. O artista-fotógrafo é hoje senhor absoluto da revelação, podendo chegar ao extremo de, por esse método operatório devidamente conduzido, obter efeitos diametralmente opostos aos que obteria em revelação normal. A constituição química do revelador, a própria natureza do redutor, o seu maior ou menor grau de concentração, a temperatura do banho, o tempo de revelação e outros

fatores, em conjunto, contribuem para a obtenção de um determinado negativo, compatível com as ideias de arte. Escreveríamos um tratado se fossemos estudar em detalhes todos esses pontos mostrando a relevância de cada um e suas funções perfeitamente definidas. Senhor desses fatores, pode o operador tirar todo partido que dos mesmos desejar, atendendo ao fim procurado. A sua intervenção, aqui, é importantíssima e extraordinária, tudo depende de sua vontade. Não existe até hoje um revelador universal, adotável para todo o gênero de emulsões e para toda e qualquer exposição: o revelador, ao ser constituído, deve ser estudado no sentido de satisfazer a certas exigências, ele deve ser adaptável a determinadas condições. Só a prática permitirá assistir a veracidade dessas afirmações, conferindo resultados dignos do verdadeiro artista, que se preza e que respeita carinhosamente o seu trabalho. Obtido o negativo, apressa-se o operador a formar o positivo final, e aqui é onde mais se patenteia a sua liberdade intervencionista, é a mesma quase ilimitada. Quiséramos saber e tempo para explanar devidamente este assunto interessante e lindo.

Passou-se o tempo do papel de enegrecimento direto, à luz solar, em que mais uma vez copiava-se fielmente todo o negativo. Com a aparição do papel bromureto de prata já se tornou mais acessível a interferência do artista, não só quimicamente, como no caso das chapas, pois a emulsão tem a mesma base, sendo somente mais ou menos sensível à luz artificial, como também pelo retoque manual. O retoque não só no negativo como também na positivo é uma fonte inesgotável de intervenção artística. Só a permanência durante alguns minutos ao lado de um retocador hábil ou de um amador adiantado nos pode amplamente provar o que acabamos de afirmar. Com o retoque inteligente muito de arte se consegue fazer: atenuações de luz, diminuições de sombras, desaparecimento de defeitos do original, adoçamento de linhas, firmeza de traços etc, etc. Quimicamente ainda temos ao nosso alcance aquelas operações tendentes a reforçar ou enfraquecer o negativo, em todo ou em parte, atendendo ser o mesmo fraco ou forte em demasia. Tudo depende, porem, do gosto artístico de cada um, de sua respectiva habilidade. Terminado o negativo, como acima dissemos, procura ansioso o operador a sua cópia positiva. Deixando de parte todos os papéis fotográficos até bem pouco

conhecidos e os seus clássicos processos, de alguns anos a esta data, novos papéis e métodos de cópia surgiram, verdadeiramente artísticos em sua essência, quer permitindo a mais absoluta interpretação do artista, quer oferecendo ao final uma prova com todos os requisitos da arte, em que mais se tem a lembrança da água-forte, do óleo, da aquarela, do que de uma fotografia propriamente dita. Queremos nos referir aos modernos processos de goma bicromatada, de óleo, de bromóleo, de bromóleo transportado etc, etc. Em nossas exposições públicas, frequentadas por artistas de alto valor, dos mesmos temos ouvido francamente, sinceramente, os maiores elogios a esses processos, reconhecendo os seus trabalhos como verdadeiramente artísticos e elevando a fotografia a uma perfeita e completa arte, irmã legítima da pintura. Essas confissões sinceras encerram uma verdade, agradabilíssima para nós, e mostram à evidência que há espíritos desprovidos de preconceitos e que procuram julgar com absoluta isenção de ânimo. Em face de tudo quanto acabamos de afirmar não é possível manter aquele conceito antigo da fotografia, por nós lembrado no começo deste artigo. Tudo nos prova que, hoje, a fotografia é uma verdadeira arte na acepção completa da palavra. Este é o conceito moderno da fotografia.

Nogueira Borges

No mundo artístico:
a arte na fotografia.

FROU-FROU..., RJ, I (1): n.p., jun.1923. il.

As colunas especializadas precedem, no segmento da imprensa dedicada à fotografia, ao aparecimento das primeiras revistas brasileiras. Em 1898, por exemplo, surge *Artes de Amador*, no jornal CORREIO PAULISTANO. No ano seguinte, há registro da coluna *Luz e Sombra*, no CORREIO DO POVO, em Porto Alegre. Por volta de 1910, a revista carioca A LEITURA PARA TODOS traz *A pratica photographica*.

O lançamento da revista FROU-FROU..., no Rio, em junho de 1923, introduz a seção *No Mundo artístico: a arte na photographia*. Por quase três anos, a coluna é presença regular e, como registra em meados de 1924, sua circulação parece ter promovido o surgimento de iniciativas assemelhadas em revistas com A IDEA ILLUSTRADA e FON-FON. Esta última é especialmente relevante por se tratar, embora apenas por curto período, da coluna *O Photo Club Brasileiro*, primeiro produto editorial da associação fundada em 1923.

FROU-FROU... não foge, em princípio ao perfil das revistas ilustradas do período com cobertura sobre cultura e vida social. A formatação dirigida ao público feminino é, aparentemente, um primeiro diferencial, embora seja ele um leitor privilegiado em boa parte desses periódicos. Segue em forma e conteúdo o modelo usual, mas à primeira vista impressiona o padrão adotado em suas capas. Solução formal severa, adota material gráfico de alta qualidade, papel texturado e impressão em relevo de imagens femininas com estampas douradas.

O editorial do primeiro número, em julho de 1923, é claro: "Uma vez, em cada trinta dias, porá nos regaços femininos leves impressões de arte; novas sensacionais e detalhadas de sua majestade A Moda; as notícias de uma vida social selecionada e distinta; romances, contos, versos, que vos encantem as horas de lazer. *Frou-Frou...* tem, superior a todos os outros, um grande objetivo, que, está certa, atingirá: o de vos ensinar a fazer do vosso lar, rico ou humilde que ele seja, um cantinho delicioso e artístico, em que sintais um grande desejo de viver."

imprensa especializada
arte
fotografia artística

No mundo artístico: a arte na fotografia

Por muito tempo os artistas do pincel mantiveram pela fotografia um acentuado desdém, relegando-a para o campo das cousas materiais e sem espírito, sem gosto e sem cultura. Realmente, a arte da luz foi, nos seus primórdios, de uma materialidade grotesca, não se podendo, em verdade, olhar uma fotografia de, apenas, vinte anos, sem nos sorrirmos da sua *gaucherie*. O espirito alemão, assimilante e aperfeiçoador por excelência, trabalhou durante muito tempo para fazer do que era somente artifício uma verdadeira arte, e hoje pode afirmar-se que, apesar do aperfeiçoamento científico dos aparelhos, não é fotógrafo-artista quem quer, mas apenas quem possua um senso estético definido e uma inteligência culta.

A fotografia, como arte, dá margem a verdadeiras criações, quer objetive modelos de paisagem, quer retrate figuras e interiores. A disposição do objeto a fotografar, a distribuição da luz, os claros-escuros da chapa, a habilidade na escolha do modelo e outras condições que seria inútil enumerar são qualidades que só se obtém depois de um árduo e constante apurar de gosto e de cultura, pois é certo que se, com todo o direito, a fotografia pode ser considerada hoje uma arte, tem sobre todas as outras a qualidade superior de ser, ao mesmo tempo, uma ciência.

A cinematografia veio dar ainda à arte fotográfica foros de maior nobreza. Posta ao serviço da mais bela e mais completa das artes que é a da ribalta, que de todas as outras vive, a cena muda emprestou-lhe alguma cousa que na verdade lhe faltava: a vida, o movimento, a alma. É a fotografia que torna o *cine* muitas vezes superior ao teatro falado como manifestação artística, conseguindo emoções que a cena parada e apenas iluminada da crueza da luz artificial não pode despertar.

Arte se pode denominar tudo quanto é expressão de beleza. Tanto mais nobre é a arte quanto mais nela intervém o poder criador e menos o artifício material da cópia e do decalque. A fotografia cada vez mais se emancipa da sua sujeição mecânica para se tornar um meio onde o espírito criador e inspirado do artista pode descobrir efeitos a arrancar à natureza os segredos misteriosos do belo e do perfeito. Vede os lindos modelos que acompanham essas rápidas anotações. Não são, na verdade, legítimas, inconfundíveis obras de arte? Quem poderá afirmar que na idealização de figuras, na escolha dos motivos, na beleza da paisagem, há apenas o trabalho material de uma lente e de uma câmera escura? É a fotografia uma manifestação artística de muitas e variadas aplicações e é ainda, o que a enaltece, um grande e proveitoso auxiliar no campo científico em prol do combate ao sofrimento humano.

Pasteur, o sábio eminente e humanitarista, quanto lhe deve na marcha evolutiva das suas descobertas científicas, que tanto diminuíram a dor humana? Que progressos e facilidades não trouxe à cirurgia com os raios X, por certo umas das mais grandiosas descobertas do século passado? Traçar, ainda que em linhas gerais todo o vasto campo de ação da fotografia na ciência não caberia nos limites deste artiguelho ligeiro, nem seria próprio de uma publicação deste gênero, em que mais nos interessa o lado artístico.

Uma outra vantagem menos curiosa, que hoje nos traz a fotografia, é a do seu uso na nossa vida familiar, retratando os que nos são caros, na vida vulgar de todos os dias. É assim que tu leitora amável que és, ao mesmo tempo uma mãe carinhosa, podes ir acompanhando a vida traquina do teu loiro bebé, desde que ele dá os primeiros passitos tímidos até que toma, já nos seus oito anos, a atitude postiça de um homenzinho elegante. A fotografia no lar abranda a dor das distâncias. O avozinho vive longe, lá muito longe! Manda-se-lhe em cada correio uma fotografia do endiabrado neto e assim se lhe mitigam as saudades. Quantas emoções deliciosas, quantos encantos da vida a fotografia vos não pode dar?

No embelezamento do vosso lar a fotografia artística não é um ornato de menor importância. O clichê transparente, colorido, posto na luz de uma janela, suspenso do madeiramento, dá-nos ao levantar do leito, uma impressão de beleza que nos dispõe admiravelmente para viver

aquele dia. Não é preciso mais: pousai os vossos olhos neste *Presente de Deus*... que vos damos aqui ao lado. Não sentis que, na realidade, o mundo tem a marca do Divino Artista que o organizou? E que havendo nele cousas tão belas, vale a pena viver? Que quadro de mestre poderá exceder esta... *obra de arte?*

Frou-Frou... abre, com todo o prazer, as sua páginas aos srs. fotógrafos amadores que nelas queiram apresentar os seus trabalhos, publicando o seu nome e dando-lhe o valor que o esforço artístico empregado mereça. Terá *Frou-Frou*... muito gosto em ver ilustrada esta sua seção com os modelos dos apaixonados da fotografia. Basta enviarem-nos os seus trabalhos, a máquina com que foram executados, o nome do autor da fotografia e a legenda que lhes parece mais própria para acompanhar a reprodução.

(*Clichês gentilmente cedidos pela "Kodak Brasileira Limitada"*)

No mundo artístico:
a arte na fotografia.

FROU-FROU..., RJ, I (8): n.p., jan.1924. il.

Coluna especializada, regular, com quase três anos de publicação, *No mundo artístico* enfoca a "fotografia artística" que parece aqui identificada com as representações do feminino e do lazer contemplativo. Distante do rigor do Pictorialismo, com ele partilha do uso do foco suave e, em parte, da perspectiva aérea. Apresentada como espaço para publicação de fotos de amadores, tem como destaque, contudo, as imagens cedidas pela filial brasileira da Kodak.

A instalação da empresa norte-americana no país em 1921 muda gradativamente a publicidade do setor. Antes, esta é basicamente promovida pelo comerciante ou pelo importador. Os anúncios da Kodak, após a abertura do escritório no Rio, indicam um investimento significativo, com regularidade nas inserções, peças maiores com soluções gráficas mais depuradas e destaque das imagens, ainda que associadas a um texto convencional.

A mulher é agente central nesses anúncios. Em FROU-FROU..., além das imagens cedidas para a coluna, esta vem acompanhada muitas vezes de anúncio de página inteira da multinacional americana. O texto é muito irregular. Sua extensão varia com o tempo. Ocupando três a quatro páginas, logo após o editoral, a inserção indica sua importância no projeto da revista. Deixando de lado as questões técnicas, busca-se estimular novos temas. Os clichês cedidos pela Kodak enfatizam, porém, os retratos de mulheres, em roupas refinadas, às vezes em reconstituições de cenas em ambientes aristocráticos. A edição aqui reproduzida, por propor temáticas associadas ao registro de cenas regionais, parece em parte deslocada. Como referência toma as obras dos pintores Georgina Vianna e Paulo Gagarin (1885-1980), artista de origem russa, além da referência às cenas locais presentes na obra de Di Cavalcanti.

No mundo artístico: a arte na fotografia

NENHUM ambiente se presta melhor do que o nosso à fotografia artística. De par com uma natureza maravilhosa, em que os crepúsculos são de um efeito surpreendente, as manhãs formosas, as tardes coroadas de sol, como uma grande orgia de luz, temos uma variedade infinita de tipos e costumes a explorar. Ainda há pouco, dois ilustres pintores, um nacional, a sra. Georgina Barbosa Vianna, outro estrangeiro, russo, o príncipe de Gagarin, deram-nos através de quadros magníficos, de um colorido inédito, impressões deliciosas de certos lugares rústicos do velho Pernambuco colonial, que hoje agoniza à fúria iconoclástica do camartelo civilizador. Georgina ainda nos deu cópias interessantes de um curioso aspecto da vida urbana carioca: a feira livre.

Esse nobre exemplo cheio de beleza bem que poderia ser imitado pelos nossos fotógrafos, os quais, para tanto, dispõem de maior aparelhamento e de maiores facilidades do que qualquer pintor, por mais hábil que ele seja. Reproduzir esses flagrantes da nossa existência "jour à jour", que só nos passa despercebida porque não lhe ligamos importância; traduzir a fisionomia sempre inquieta e sempre nova das nossas capitais, vilas e lugarejos; animar com a objetiva os tipos da terra, tão graciosos na sua simplicidade ingênua e rude — eis aí o que lhes incumbe fazer. E não pensem que para o desempenho dessa patriótica tarefa se requeira demasia de esforços. Não, senhores. À meia hora de distância do centro, o artista encontrará, no Rio de Janeiro, motivos numerosíssimos de inspiração. Bastará uma pequena "tournée" pelos nossos subúrbios, que, tendo tido já o seu romancista fiel no atormentado Lima Barreto, andam, agora à procura de um pintor ou de um fotógrafo que lhes fixe para sempre, em obras imortais, a vida característica e inconfundível de pequeninas cidadelas

pobres. Cada um dos nossos bairros tem o seu feitio próprio, original. Por que, então, não havemos de retratá-los? Mais tarde, os nossos netos nos agradecerão esse imenso e piedoso serviço. Quanto aos tipos, como já dissemos, a variedade, sobre ser infinita, é pitoresca. O nosso homem de Santa Cruz, por exemplo, difere completamente do de Botafogo, analfabeto embora, como ele, e como ele negro, ou mestiço. E o "bamba" de Gamboa, de que Di Cavalcanti nos fez uma prodigiosa caricatura?

A propósito de Di Cavalcanti: os trabalhos de estilização desse esplêndido artista não poderiam servir de base para um estudo consciencioso do nosso meio? O cordão em que faz dançar na tela toda uma farândola carnavalesca, com as suas Salomés crioulas de seios bamboleantes, os seus estandartes vermelhos, gritando ao sol, é uma obra-prima no gênero e um indício seguro de que, se o quisermos, tudo faremos no sentido que apontamos. Elementos não nos faltam. Nem inteligência.

(*Clichês gentilmente cedidos pela "Kodak Brasileira Limitada"*)

Nosso intuito.

PHOTO GAZETA, RJ, I (1): 1, 1.11.1904

(terça-feira)

Cabe ao fotógrafo A. Leterre, por vezes indicado como Laterre, a publicação dos mais antigos periódicos especializados em fotografia do Brasil, até hoje conhecidos. Sediado no Rio de Janeiro, onde mantem a Photographia Leterre entre 1895 e 1910, lança em 1902 a REVISTA PHOTOGRAPHICA. Em abril daquele ano, o jornal A CIDADE, de Ouro Preto, registra no dia 30 o recebimento da quarta edição. Até a terceira, o periódico é apresentado como orgão oficial do fotoclube. A referência seria ao Photo Club do Rio de Janeiro? A data, porém, antecede as datas reconhecidas.

Dois anos depois, em 1904, o fotógrafo faz nova tentativa, com PHOTO GAZETA, a mais antiga revista com exemplar preservado. Os periódicos antecedem em muito a publicação homônima REVISTA PHOTOGRAPHICA, editada em São Paulo no ano de 1909, cujo expediente afirmava: "Primeiro e único jornal de fotografia do Brasil".

Sobre a publicação pioneira de A. Leterre pouco sabemos. A revista carioca RUA DO OUVIDOR, em 22 de março de 1902, traz oportuna nota: "Temos sobre a mesa o 3º número da *Revista Photographica*, a interessante publicação do Clube Fotográfico. Traz um artigo do dr. Morize sobre fotomicrografia de alto interesse científico e outro de Leterre sobre fotografia das cores. Entre as reproduções de fotografias notamos uma do Forte do Imbuy nítida e perfeita. Um belo número. Agradecemos."

Em tempo, a referência ao "beijo... na face alva do papel" é uma alusão a Charles Lorilleux, da importante indústria de equipamentos de impressão e tintas.

Nosso intuito

Se bem tivéssemos dado, em 1902, publicidade à primeira e única *Revista Photographica*, que apareceu no Brasil, a semelhança, contudo, não pode existir entre ambas.

Aquela era destinada mais especialmente a estudos aprofundados e dedicados à classe operante: esta tem por fim esclarecer a massa popular sobre certos pontos de uma arte tão mal conhecida entre nós, instigando-a ao gosto pelos estudos.

O aparecimento, pois, deste pequeno jornal constitui um verdadeiro acontecimento para o Brasil inteiro, porque é o primeiro que surge das nossas moendas tipográficas; é o jorro de luz que procuramos fazer brotar da compressão mecânica de tal engenho.

É modesto, pequenino e talvez mesmo mal impresso; mas... modesto, porque não temos pretensões a sábios; pequenino, porque só quem lida nesta esfera é que sabe quanto custa o beijo do Lorilleux na face alva do papel, mal impresso porque infelizmente a fotomecânica está em embrião no nosso país, e ainda não encontrou um homem que lhe compreendesse o futuro e lhe desse paternalmente a mão. Dia virá, porém, que alguém meditará sobre a profundeza daquela palavra e saberá, então, em proveito seu, da ciência e da própria pátria, empregar os seus capitais.

Por ora limitar-nos-emos a ensaio, empregando linguagem ao alcance dos menos esclarecidos, e de modo a difundir, se não o gosto pela arte ao menos o do diletantismo de um esporte útil e instrutivo, rasgando para muitos o véu do mistério em que ainda se acha envolvida a câmera escura.

O bom acolhimento será a nossa maior recompensa.

LETERRE, A. Fotografia.

PHOTO GAZETA, RJ, I (1): 1, 1.11.1904

(terça-feira)

Os dois textos aqui reproduzidos se sucedem na revista. Em verdade constituem, de forma simples, o projeto editorial.

Seria oportuno a menção, feita por A. Leterre que surge aqui como autor provável dos demais artigos da PHOTO GAZETA, sobre seu livro em parceria com Joaquim Pimentel. Inédito, *Reflexões sobre óptica - photographia* representa um dos raros livros de autores brasileiros, ou aqui radicados, num mercado editorial ainda marcado por traduções em meio a uma grande oferta de manuais e outros gêneros importados. O documento original encontra-se preservado no acervo da Biblioteca Nacional.

Fotografia

BIBLIOTECAS espaçosas existem e obras volumosas se têm escrito sobre esta simples palavra. Já se deixa ver, portanto, que não é em meia dúzia de linhas que teríamos a pretensão de resumir o que seja a fotografia cientificamente falando. Filha de todas as ciências, da física, da química, da alta matemática, é por isso mesmo mais complexa que todas elas e consequentemente carecedora de mais espaço e de maior capacidade intelectual. Em uma obra intitulada "Reflexões sobre óptica – photographia" – escrita por nós de colaboração com o eminente lente catedrático da Escola Politécnica o Dr. Joaquim Galdino Pimentel, tentamos um pequeno ensaio que absorveu 1.154 folhas de papel, e que se acha depositada na Biblioteca Nacional por falta de quem a possa aqui imprimir pela ausência dos recursos fotomecânicos.

Trataremos, portanto, da fotografia sob o ponto de vista puramente artístico.

Ou porque nada exista impresso em idioma pátrio que mostre ao povo os vastos horizontes que se estendem indefinidamente por esta ciência ou arte, ou porque, por isto mesmo, a maioria da classe intelectual não lhe dedica maior importância pela falta de observação ou leitura a respeito, o fato é que, tanto esta como a menos cultivada, consideram ainda a fotografia como uma simples *máquina de fazer retratos* ou um passatempo de amador.

Entretanto a sua própria essência aí está para defini-la: é um complexo de conhecimentos científicos como tal filha de todos os conhecimentos terrestres. Oriunda deles cresceu por tal forma que em poucos anos se tornou o farol de todas as ciências.

Não há ramo algum da atividade humana que não tenha dela beneficiado, beneficiando ao mesmo tempo a própria humanidade.

São assombrosas as descobertas por ela feitas, das quais passaremos, em revista, algumas delas mesmo *à vol d'oiseau*.

Na física, vemos os incessantes progressos da óptica, a descoberta da espectroscopia, a aplicação dos tubos de Crook; na química a descoberta de corpos até então ignorados; na medicina a aplicação dos raios X e da luz azul à microfotografia; na astronomia a espectroscopia e as deslumbrantes descobertas da composição geológica dos planetas; na Jurisprudência a aplicação dos processos documentários; na engenharia a fotogrametria; na própria arte de matar, na guerra, a telefotografia, a fotografia em balão, os estudos da força balística e a da trajetória do projétil. De todas estas descobertas, novas descobertas brotam que se ramificam por todas as ciências que a seu turno descobrem novos horizontes. É um caminhar incessante de descobertas devidas a ela. Não há ramo algum da atividade humana que não beneficie de suas múltiplas aplicações. Todas as ciências lhe obedecem, a ela vão pedir luzes, porque ela é a própria *luz*.

Não é, portanto, como se vê uma simples máquina de retratar burguês, mas uma cousa mais séria e que não pode estar ao alcance do primeiro analfabeto que se queira dedicar ao *apertar a borracha*.

No próximo número, entraremos no estudo da parte puramente artística.

LOBO, A. de Barros. A nossa missão. ILLUSTRAÇÃO PHOTOGRAPHICA, SP, 1 (3): 11, abr.1919

Embora não assinados, todos os textos publicados no periódico ILLUSTRAÇÃO PHOTOGRÁPHICA — "revista científica mensal e de ensino de fotografia e artes correlativas" — podem ser atribuídos a um único autor. Barros Lobo é o editor, jornalista e publicitário do magazine.

O número inicial da revista surge encartado na ILLUSTRAÇÃO DE SÃO PAULO, sendo assim o seguinte a primeira edição autonônoma. Única revista paulistana do gênero com exemplares preservados em acervos públicos, surge dez anos após a paulistana REVISTA PHOTOGRAPHICA.

O programa editorial apresentado em *A nossa missão* revela a tarefa espinhosa a enfrentar. O tom incisivo e a cobertura abrangente são a tônica da publicação. O mundo fotográfico registrado por Barros Lobo surpreende a cada leitura. Fala-se de tudo, de associações de classe (a lamentar sempre a inexistência de uma iniciativa nesse sentido em São Paulo), a fotografia aérea, os direitos autorais... O panorama visto por Aniceto é impressionante, pois revela — se não for uma alucinação do seu editor — a distância que a historiografia mantem da década de 1910.

Barros Lobo, além de fotógrafo, possui outras experiências no jornalismo. No ano de 1914, por exemplo, aparece como "representante fotográfico" (!) da revista local O BINÓCULO. Três anos depois atua como fotógrafo de A PHALENA, também em São Paulo. Sobre o autor, veja MENDES (1998).

Chama atenção, no artigo transcrito,o fato do autor desconhecer a existência de clubes fotográficos brasileiros. O hiato temporal frente as iniciativas cariocas há quinze anos e as paulistanas mais antigas e breves justifica o comentário.

A nossa missão

Árdua, muito árdua mesmo, foi a tarefa que nos impusemos, ao apresentar na arena da "Imprensa" este periódico destinado à propaganda da fotografia.

Não basta publicar fórmulas e dar indicações ou lições de fotografia; não basta citar exemplos e copiar alfarrábios; o nosso jornal precisa de tratar de inúmeros assuntos que interessam aos fotógrafos e amadores e que não são em pequeno número.

A "Illustração Photographica" foi feita para defender uma classe, ou melhor duas classes: a dos fotógrafos profissionais que no Brasil se contam por milhares e a dos amadores que é maior ainda. E, coisa extraordinária, ainda não se organizou entre nós uma associação de fotógrafos nem clube de amadores.

E não se julgue que a fotografia ande em maré de rosas; ao contrário, a alta do material e a falta de uma legislação especial têm conservado a fotografia, apesar da importância cada vez maior que todas as artes lhe emprestam, em um grau de atrofiamento que a todos prejudica.

Lá fora a fotografia é uma instituição; tem as suas sociedades, os seus clubes e organizam-se constantemente concursos e exposições e já se reuniram vários congressos universais de fotografia.

Só no Brasil, apesar de tão difundida como lá fora, a fotografia vive desapercebida. Dir-se-ia que os que se dedicam a esta belíssima arte se envergonham de passar por amantes do mais belo dos esportes.

A fotografia, mais que nenhum outro esporte, concorre para o aperfeiçoamento moral e intelectual de um povo, desenvolvendo-lhe a atividade. O ciclismo, o pedestrianismo, o remo, o hipismo e o foot-

ball já têm entre nós os foros de utilidade pública. É preciso que a fotografia saia do marasmo em que vive como simples auxiliar.

É a fotografia a maior das instituições; educa o povo e leva a toda parte a prova da sua cultura. A nossa publicação não podia vir mais a propósito do que neste grave momento em que a evolução social ameaça transformar a face da terra.

A "Illustração Photographica" tem de ser a defensora de interesses dos fotógrafos contra as inúmeras explorações que definham a arte fotográfica.

Publicações indébitas, reproduções não autorizadas, materiais deteriorados — quantas vezes não temos sido mimoseados com chapas ou papéis completamente inutilizados! — preços discricionários, tocando as raias do absurdo.

A nossa tarefa é bem espinhosa, mas não recusaremos.

Os fotógrafos e os amadores têm o seu defensor. As nossas colunas estão franqueadas aos seus desabafos, sempre que sejam justos.

A nossa missão, 1919

O que pretendemos fazer.

REVISTA BRASILEIRA DE PHOTOGRAPHIA, SP, VI (1): 3-4, jan.1926

A nova revista, com Renato Corvello (1888-1976) como redator, tem sete edições conhecidas, nenhuma delas em acervo público. O mensário acaba por ser adquirido por Corvello a partir do nº 6. Nesta edição, adota novo subtítulo: "Arte fotográfica e radiotelefonia".

A iniciativa tem entre suas metas promover a constituição de um clube fotográfico. Em 30 de junho, assembleia funda a Sociedade Paulista de Photographia. O lançamento é ambicioso, pois faz parte da estratégia a publicação, gratuita, do BOLETIM PHOTOGRAPHICO (1924), anunciado em A SCENA MUDA como "precursor da luxuosa 'Revista Brasileira...'". O sucesso de vendas parece efetivo, pois anúncio em O ESTADO DE S.PAULO, de 30 de janeiro de 1926, proclama que 2500 fotografos já conhecem a revista...

A revista traz artigos de autores como Valêncio de Barros e Guilherme Malfatti, por exemplo, além de traduções. Ambos têm permanência no panorama local participando quase dez anos depois do Foto Cine Clube Bandeirante (1939). Valêncio será, por sinal, presidente da Sociedade Paulista de Photographia, ativa até 1931.

O panorama apresentado no artigo transcrito é positivo, pois revela grande atividade como iniciativas industriais, mencionado os papéis fotográficos de Conrado Wessel (1891-1993) e, quase certo, os equipamentos produzidas por Francisco Bernardi, ativo desde o início do século.

A elogiada fita sobre a "broca do café" é obra de Alberto Federmann e Manoel Lopes de Oliveira Filho, curta-metragem realizado em 1925. Federmann, especialista em fotografia científica, participa como Corvello do primeiro salão do novo fotoclube, em dezembro de 1927.

O encerramento da revista, em setembro de 1926, deve ter motivado a Sociedade Paulista de Photographia a lançar dois anos depois SOMBRA E LUZES, sem exemplares preservados.

O que pretendemos fazer

Apresentando aos amadores e profissionais de fotografia a sua tão esperada e desejada revista, diremos pouca coisa. Prometemos pouco — apenas o que temos a certeza de poder cumprir. Em compensação, esforçar-nos-emos por fazer muito mais do que prometemos.

Conquanto já seja bastante apreciável o movimento fotográfico entre nós, estamos ainda muito longe de ter a fotografia no apreço que merece e em que a têm outros povos.

Desconhece-se ainda aqui, podemos dizer, a importância que a fotografia tem na vida moderna como Ciência, Indústria, Arte e Esporte.

Já se executam em nosso País certos trabalhos fotográficos de valor científico, como microfotografias, microcinematografias (a fita sobre a "broca do café" é um trabalho notável) e radiografias; temos uma fábrica de papel fotográfico (que, seja dito, produz artigo excelente), uma de acessórios (tripés, prensas etc) e aparelhos para fotógrafos ambulantes; alguns esforçados cinematografistas apresentam-nos, de vez em quando, uma fita documentária ou artística; há ótimos fotógrafos profissionais bem instalados em "ateliers"; há distintos e adiantados amadores que se dedicam com fervor à fotografia artística, à fotografia feita sem outro fim que o de provocar uma emoção estética, essa que é a fotografia do verdadeiro e apaixonado amador; há, enfim, a fotografia feita como esporte, a fotografia do amador que se contenta com o documento, com a imagem fotográfica pura e simples, a mais cultivada aqui como em todo o mundo.

No entanto, todo esse movimento passa desapercebido, faz-se quase sem objetivo, sem rumo, sem continuidade; os estudiosos não podem tirar proveito dos grandes progressos que tem feito a fotografia científica; as indústrias fotográficas não tomam um desenvolvimento

em proporção com o meio; os amadores dos modernos processos de fotografia artística não se conhecem nem têm a oportunidade de fazer conhecer os seus trabalhos, muitos de real valor e dignos de figurar nos grandes concursos internacionais; os amadores da fotografia documentária, que formam legião, não podem progredir, ficam eternamente tributários dos laboratórios de revelação e cópias, sem terem o grande prazer de revelar uma chapa ou película.

Será assim em toda parte?

Não, não é assim. E se é assim aqui, não é por culpa dos cientistas, dos industriais, dos amadores, dos profissionais ou dos comerciantes. É que nos faltam os poderosos elementos de progresso que são as revistas e as sociedades fotográficas.

É nas sociedades fotográficas que os amadores se reúnem, travam conhecimento, trocam ideias, auxiliam-se mutuamente, ensinam o que sabem, perguntam aos mais adiantados o que ignoram. É pelas revistas que se disseminam os ensinamentos, as fórmulas, os novos processos. São as sociedades e as revistas que organizam os concursos e exposições, que propagam e demonstram as novidades que diariamente aparecem nos mercados.

São as revistas que, pelos anúncios, fazem conhecer ao mundo fotográfico tudo quanto a ciência e a indústria, aliadas, criam, inventam e descobrem para facilitar o trabalho, aumentar a recreação ou proporcionar maior lucro a todos os que se dedicam à fotografia.

Não faltam em nosso meio fotográfico os elementos essenciais para que se constitua aqui um poderoso núcleo, cujo prestígio irradie pelo país inteiro e transponha as fronteiras, colocando a fotografia brasileira nos grandes concursos e exposições internacionais, onde há muitos anos não figura.

Têm nos faltado revistas e sociedades. A sociedade, precisamos organizá-la. A revista, aqui a tendes.

Prometemos: fazer sair a revista com regularidade; melhorá-la o mais possível em sua feição material e no conteúdo de suas páginas; manter sempre na matéria de redação um espírito prático, fugindo a divagações científicas ou literárias e dando fórmulas e indicações precisas e comprovadas; trabalhar sem descanso e desinteressadamente

pelo progresso da arte fotográfica, pelo adiantamento dos amadores e pela prosperidade dos profissionais, da indústria e do honrado comércio fotográfico.

Prometei-nos: ler e pôr em prática os conselhos e ensinamentos da vossa revista; colaborar com escritos e fotografias; propagar a revista e a ideia da criação da Sociedade de Fotografia; apoiar o nosso empreendimento com as vossas assinaturas como o adiantado comércio nos está apoiando com os seus anúncios, para que possamos levar a bom termo a missão que nos impusemos.

Terminando, pedimos vênia para aqui consignar o nosso agradecimento aos srs. comerciantes e importadores pela boa vontade com que acederam em utilizar a Revista Brasileira de Photographia como veículo de sua propaganda e aos amadores pelo acolhimento dispensado à ideia da publicação desta revista, já enviando-nos com grande antecipação suas assinaturas, já animando o nosso empreendimento com cartas cheias de entusiasmo e de palavras de bondoso elogio.

CUNHA, A. da. A fotografia artística.

REVISTA MODERNA, França, II (26): 75-79, dez.1898. il.

A importância das revistas estrangeiras na difusão da fotografia internacional no Brasil é um aspecto ainda em aberto. O desafio maior, após identificar coleções em acervos, está em rastrear a origem desses exemplares, tarefa árdua considerando a dificuldade de acesso, quando existente, a registros e relatórios internos nas instituições brasileiras. Esse papel fica potencializado no caso em questão por constituir um produto especialmente dirigido ao mundo luso-português.

Lançada em maio de 1897, a REVISTA MODERNA é publicada em Paris, em língua portuguesa, circulando por dois anos no Brasil e em Portugal.O editorial da primeira edição afirma a intenção de "criar um novo tipo de publicação, satisfazendo, ao mesmo tempo, a educação artística do meio a que se destina e a necessidade de uma informação completa e ilustrada, sobre tudo, o que, atualmente, interessa o espírito público". Literatura, moda, notícias das cortes europeias e do mundo compõem o leque; o grande número de ilustrações, impressas com qualidade, indica o modelo que anos depois terá difusão nas revistas ilustradas brasileiras.

Sobre A. da Cunha, autor do ensaio transcrito, não há maiores referências, além de sua participação regular com fotos e textos eventuais desde o terceiro número. Em fevereiro de 1899, por exemplo, apresenta o artigo *A cor e a fotografia*, comentando brevemente o desenvolvimento dos novos processo. Nessa mesma edição surge como presidente do júri do concurso fotográfico promovido pela revista, júri composto por 2 membros do Photo Club de Paris, sendo apresentado como 'fotógrafo amador, premiado em diferentes exposições".

O ensaio *A fotografia artística* constitui um breve panorama sobre o tema nos anos recentes, quase certo o melhor ilustrado do conjunto pesquisado. Vinte imagens, das quais oito do próprio autor, apresentam retratos femininos, cenas no campo e na praia, realizadas por Demachy, Brémard e Puyo, entre outros. O tom leve e o texto informado procuram promover o interesse do leitor e estimular a visita regular a exposições.

notícias do exterior
fotografia artística
pictorialismo

A fotografia artística

O desenvolvimento tomado em todo o universo nestes últimos dez anos pela fotografia de amadores provocou nas grandes cidades e capitais a organização de centros e associações que reunissem os apaixonados da *pose* e dos *instantâneos* estimulando entre eles um natural aperfeiçoamento, capaz de obter trabalhos que apresentassem um valor real.

É assim que desde muitos anos o Photo Club de Paris convida os amadores e profissionais do mundo inteiro a enviar as suas obras às exposições anuais que ele organiza devendo as mesmas justificar, como único direito de admissão, um verdadeiro cunho artístico.

O primeiro convite, feito pelo *comitê*, em França e a diversos outros países teve como resposta uma remessa de dois mil *clichês* que pareciam não temer, nem a severidade do Júri de admissão, nem a grande publicidade e a inevitável crítica resultantes de uma importante e concorrida exposição.

Doce ilusão! Pois dessa enorme quantidade recebida a escolha foi minuciosa e rigorosa, não deixando passar senão as obras consideradas verdadeiramente dignas desse nome.

Uma exposição é sempre uma escola; ela prepara a opinião, educa o gosto público, e indica aos novos que cheios de boa vontade trabalham o verdadeiro caminho a seguir; foi, pois, necessário para o bom sucesso dessa primeira tentativa e ainda mais, para que ela correspondesse aos seus fins, um atencioso julgamento da parte daqueles que com autoridade aceitavam ou recusavam as remessas enviadas.

O Salão de Photographias, começado em 1894 em uma dependência da "Galeria Georges Petit" foi obrigado a aumentar e desenvolver o seu quadro.

A boa vontade de que dão provas cada ano o número sempre crescente de expositores mostra que os iniciadores do concurso da fotografia não erraram considerando esta como um meio de aperfeiçoar a arte.

As duas últimas exposições tiveram lugar na imensa galeria dos Campos Elísios, em pleno quarteirão elegante, e cujos vastos salões, cheios de luz, contribuíram em grande parte para brilhante sucesso dessas duas tentativas.

Não se quis acreditar, em 1894, quando pela primeira vez, falou-se em França, na possibilidade de uma arte fotográfica.

Não podiam admitir, também, como cousa possível que uma série de operações puramente mecânicas e postas ao alcance de todos fosse o ponto de partida de manifestações artísticas. Foram portanto forçados a reconhecer a evidência dos fatos que tão altamente provavam aos mais recalcitrantes, apresentando os maravilhosos resultados obtidos.

É necessário frequentar as exposições de arte fotográfica para bem poder-se julgar do mérito desses novos artistas, identificar-se com o seu modo de ver para se chegar a pensar e admitir como eles, que a fotografia tanto como a pintura é um meio de *exteriorizar a ideia*. Existe um ponto em que não há discussões e que o acordo é geral, a arte na fotografia. Contudo, predomina sempre uma divergência muito notória sobre a questão de saber-se como a ideia representada sobre o papel sensível nasce e desenvolve-se. Uma grande maioria pretende que o fotógrafo como o pintor pode prever a sua obra. O assunto dizem eles deve formar-se inteiramente no cérebro do artista antes de aparecer à luz do dia, é preciso tê-lo sentido antes de dar começo à execução.

Outros, contrariamente, sustentam que a ideia não vem senão depois... o que, procuro explicar. Seria preciso segundo a opinião destes últimos, ter completamente terminado o seu trabalho para saber e julgar o que ele vale e o que ele representa; e esse modo de pensar creio eu ser o mais racional e o verdadeiro.

Na pintura muitas vezes a indecisão predomina, parte-se para executar um trabalho, cujo assunto é de antemão fixado e cujas principais linhas estão traçadas na imaginação do autor, mas em caminho por uma ou

outra causa muda-se completamente de direção. Na escultura produz-se o mesmo fato, e todos conhecem escultores muito célebres e cujo bloco mudou três vezes de concepção para chegar à mesma composição. Isto está bem longe de ser uma regra, mas o que em princípio é considerado verdade quanto às artes em geral ainda com mais razão deve ser para a fotografia: todos nós temos um certo numero de clichés, apanhados pela esquerda e direita, ontem, como há dez anos e a um momento dado, procura-se escolher os melhores, aqueles que são mais susceptíveis de exprimir uma ideia e que ao ponto de vista da composição e da disposição estão mais nos casos de produzir uma feliz impressão.

Dá-se-lhe então um título, mas é bem difícil saber-se de antemão o que com segurança produzira um determinado assunto que tem-se diante dos olhos, a objetiva é um refletor de surpresas que em geral quase tudo muda; idealiza muitas vezes o conjunto de uma paisagem transformando os mais pequenos detalhes em belos tons que completam à maravilha o pensamento do artista, mas a realidade reproduzida é uma decepção, pois a maior parte das vezes essa mesma objetiva suprime a sensação de vida e a beleza das proporções que únicas podem dar a oposição das cores e a intensidade do relevo.

O público, que contempla e que julga, inquieta-se pouco do modo pelo qual a obra foi concebida. Sempre pronto para admirá-la quando o desenvolvimento foi perfeito, interessa-lhe muito pouco saber os meios empregados para se obter um tal resultado. O ponto de partida desaparece e o essencial é o sucesso da prova final.

Para produzir um verdadeiro trabalho fotográfico interessante, são precisas duas condições indispensáveis, possuir um bom assunto para um *cliché* e depois saber interpretá-lo. A primeira é na maior parte das vezes o resultado de um acaso feliz; pode-se correr inutilmente a procura de um assunto que ofereça essas vantagens sem encontrá-lo e um belo dia quando menos se espera tem-se diante dos olhos uma cena original, uma magnífica paisagem ou ainda um maravilhoso efeito de luz, que deve ser com avidez aproveitado como um bom achado. O artista é todo aquele que saberá tirar proveito das circunstâncias felizes que se lhe oferecerem. A interpretação é uma questão muito mais delicada e que se presta a dissertações muito extensas para que nós procuremos abordá-la neste resumido e limitado artigo. Para se fazer

um estudo instrutivo e sério sobre a fotografia o melhor meio é seguramente acompanhar com regularidade as exposições de arte fotográfica.

Nelas se encontrarão todos os processos de execução racionalmente adotados pelos mestres amadores de todos os países, e a comparação e o exame desses mesmos processos empregados por essa nova escola de arte na aplicação feita a cada um dos seus gêneros é o único meio pelo qual se poderá julgar dos melhores efeitos obtidos.

A fotografia é a primeira a beneficiar das numerosas visitas às suas exposições e que estas sejam especialmente feitas por pessoas de gosto e intuição delicada que possam reconhecer nesta bela arte um objetivo bem mais elevado que o de reproduzir paisagens e eternizar figuras pois ela tem hoje a pretensão de imortalizar ideias pela perpetuação do Belo.

A. da Cunha

A fotografia na Exposição.

O ESTADO DE S. PAULO, SP,
2.10.1900, p.2 e 3

(terça-feira)

As exposições universais constituem um dos grandes marcos simbólicos do século XIX, investimento de grande monta para os países europeus e, mais tarde, dos EUA. Mostra de produtos industriais e exibição de conquistas científicas e produtos naturais compõem um modelo de longa permanência. De início, feiras de produtos serão montadas em reduzida escala no Brasil, até que a jovem República consiga em 1908 promover um evento de padrão internacional para comemorar o centenário da abertura dos portos.

A presença da fotografia documental, como veículo de propaganda, será regular, aspecto analisado por Maria Inez Turazzi em seu livro *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era dos espetáculos (1839-1889)* (Funarte/Rocco, 1995).

O artigo, aqui transcrito, enfoca unicamente a presença da fotografia na Exposição Universal de Paris em 1900, o que indica sua excepcionalidade entre tantas notas na imprensa sobre o evento. Ele registra com clareza a exibição das mais diversas modalidades e abordagens da fotografia. Do painel histórico sobre o desenvolvimento tecnológico aos novos processos de captação da cor, das técnicas para documentação de animais em ambientes naturais, comentadas com destaque e referências autorais, à fotografia pictorial, os diversos segmentos compõem um panorama extenso dos usos e funções da fotografia finissecular.

A fotografia na Exposição

A exposição da fotografia acha-se instalada no primeiro andar do palácio das ciências, educação, engenharia civil etc, no Champ de Mars.

Aí a seção francesa é a mais rica, seguida de perto pela inglesa, sobressaindo sobre todas as outras.

Os aparelhos são legião, mas o que interessa o leigo são os resultados obtidos por eles.

Não é certamente necessário reter-se na parte retrospectiva e histórica desta arte aí exposta para saber se ela se acha em progresso ou não. Os clichês de Daguerre, expostos pelo sr. Vidal, merecem todavia serem vistos, assim como os de Bayard, um contemporâneo de Niépce. Mas são as obras modernas, tão abundantes, tão variadas e, no seu conjunto tão satisfatórias que atraem a atenção.

São de toda sorte: sobre papel, sobre vidro, sem cores, coloridos. Representam uma infinidade de sujeitos e de paisagens, até paisagens cientificas, nuvens, astros, animais, em uma palavra, tudo que é susceptível de ser fotografado.

Vamos ao lado dos retratos. Aqui tem-se a notar, não um progresso na arte de dispor o "bonhomme", pois que esse progresso já há tempo que se acha realizado, mas um progresso na via artística, na da interpretação. Hoje procura-se fazer a fotografia que seja realmente retrato, que apresente sua doçura e as suas atenuações. A esse respeito, certo retrato de velho de Nadar, é uma coisa muito linda. Dir-se-ia que se está em presença da obra de um pintor, ou antes, de um desenhista, de um artista que sabe seu ofício, que não quer somente copiar, mas fazer sobressair um caráter que vê no seu modelo. Na seção inglesa há vários retratos desse gênero, os de

Ruskin, de Burnetones etc, retratos alternados, de modo sombrio, que dão a ilusão de um desenho a carvão.

Lado paisagem. A tendência não é menos marcada, sobretudo na seção inglesa entre os "Pictorial Photographs". Há lá toda uma série de paisagens que são fotografias autênticas, mas que pelas condições de luz em que foram tomadas, pelo modo do seu desenvolvimento, pela textura e a cor do papel em que se acham tiradas, dão a impressão de desenho ou pintura. Paisagens terrestres ou marítimas, todas são escolhidas do modo mais feliz e são excelentes. Sem dúvida não está ao alcance de qualquer [um] obter provas tão artísticas; exigem uma educação e experiência especial, mas tudo isso pode-se adquirir pela perseverança do trabalho.

Os amadores franceses geralmente pouco se ocupam dos animais; o contrário se dá com os ingleses. Já há alguns anos que o sr. Saville Kent, distinto zoólogo, deu o exemplo, seguido pelos dois irmãos Kearton, que adiantaram muito o assunto. Já publicaram dois ou três volumes de viagens e de zoologia, onde a câmera escura fez o papel capital, e para obter a fotografia de animais selvagens no seu hábito e nos seus costumes, recorrem a processos muito engenhosos. Imaginaram um método para descer os penhascos a pique, para surpreender as aves marítimas que lá vivem; uma árvore artificial na qual ficam de emboscada na orla do mato para fazer a fotografia dos animais que entram ou saem; inventaram o guarda-sol escondido debaixo de uma provisão de rostolho, de feno e de palha para dissimular-se no meio de um campo à espera dos animais cujos trilhos se conhece. Empregando esses métodos, conseguiram obter fotografias de animais muito interessantes.

Mas nesse gênero ainda há coisa melhor na seção americana: as soberbas provas sobre vidro de Mr. Shirar.

Mr. Shirar é um yankee muito rico, que, já há anos, ocupa-se, como passatempo, em obter fotografias de animais selvagens no seu meio natural. Para chegar a seus fins, começa por estudar os hábitos dos animais que escolheu.

Observa ou faz observar os seus costumes noturnos, e assim descobre a que regato eles vão beber de noite, ou as salinas onde vão lamber. Uma vez ao fato o sr. Shirar forma o seu plano de operações, aliás

muito simples. Nos lugares onde os animais costumam passar, ele assesta alguns pequenos aparelhos solidamente fixados no solo. Depois estende fios metálicos escondidos nas ervas, que são fixos em uma das pontas e que na outra, quando um animal neles toca, fazem passar a corrente de um pequeno aparelho elétrico numa lâmpada à magnésia, convenientemente disposta e orientada ao mesmo tempo que soltam o obturador de um dos aparelhos. Por bem imaginado que é, não há dúvida que saem muitos "ratés" (falhadas), mas no número sempre se encontram algumas provas bem sucedidas.

No salão da casa Lumière há algumas fotografias de cores, sobre vidro, de objetos coloridos.

É tudo que se vê da fotografia das cores, salvo alguns clichês de W. Lippmann [Gabriel Lippmann].

Essas provas são muito pequenas, sendo feitas para servir ao estereoscópio, e é nesse instrumento que se deve examiná-las.

Todas elas representam flores, naturezas mortas, tapeçarias; não há um único retrato. Não é porque não se os tenha obtido; alguns existem, mas parece que preferem não mostrá-los.

O efeito dessas fotografias de cores é desagradável, elas distanciam-se demais do retrato pintado; o seu colorido não agrada.

Mas entre as que representam objetos, há muitas realmente belas.

Há plantas, flores, interiores de aposentos e salões, e objetos menores, como vasos, estatuetas, frutas, armações etc.

Sem dúvida, nem todas as nuances "vêm" com igual valor, porque o olho do aparelho não se comporta como o olho humano, mas fora disso os resultados são admiráveis. O brilho metálico, o reflexo das dobras nos tecidos, sobretudo, aparecem de modo maravilhoso; a textura mesma se mostra com grande nitidez; o olho sente a espessura do veludo ou da pelúcia. Mas além desses resultados muito interessantes, mas acanhados, a exposição não revela progresso importante algum no domínio da fotografia das cores.

No mesmo salão da casa Lumière encontra-se um pequeno aparelho pouco custoso: o Kinora. O Kinora é o álbum das fotografias animadas, ou o cinematógrafo a domicílio.

Consiste em uma caixinha pouco mais volumosa do que os estereoscópios ordinários, onde as fotografias em vez de receberem a luz de cima a recebem de um lado. No interior há, não uma imagem única, mas uma série de 500 a 600 fotografias cinematográficas, que, sucedendo-se rapidamente, dão a impressão do movimento. Naturalmente cada série representa os mesmos objetos, mas em momentos diferentes do seu movimento.

As imagens postas na ordem em que foram tomadas são tiradas sobre papel, todas reunidas pela base sobre um eixo que se move e sob a ação de um movimento de relógio. Cada imagem fica retida e parada por um instante justo em face do ocular, e depois cede lugar à seguinte. Graças à persistência das impressões visuais, o contraste entre o que acaba de ser visto, e que se vê, engendra a sensação do movimento: a teoria está bem conhecida.

O Kinora custa apenas 50 francos e cada vista 15 francos. Já existe uma série bem variada dessas últimas; cenas de dança, desfiles militares, cenas cômicas variadas, animais, clowns, equilibristas, ginastas etc.

O Kinora constitui um animatógrafo econômico de salão, [e] cada um poderá preparar por si mesmo rolos, onde figuram os membros da família com todas as suas atitudes e costumes, formando um retrato coletivo animado, cheio de interesse.

Em suma, a exposição da fotografia é de maior importância e merece ser examinada minuciosamente.

Cartas da Itália: Roma, 26.4.1911.

CORREIO PAULISTANO, SP
27.5.1911, p.5-6

(sábado)

Única ocorrência nesta antologia, o texto corresponde a uma transcrição parcial do longo artigo "do correspondente", destacando-se aqui o trecho final à p.6.

A série de artigos, intitulada *Cartas da Itália*, tem início em 10 de janeiro — publicada em 9 de fevereiro —, e parece ter como motivo central as comemorações do cinquentenário da unificação italiana. Contribuições semanais, os artigos abordam aspectos mais amplos como o comércio, Roma, política etc. As comemorações têm lugar em diversas cidades italianas na primavera europeia; em Roma, eventos ocorrem a partir de 24 de abril e são o tema do trecho aqui transcrito. O artigo, porém, apresenta de início assuntos distintos como o *Congresso Agrário em Bolonha*, *Fraude na venda de carne* ou *Política europeia*.

Sob o subtítulo *A exposição nas diversas cidades da Itália*, o correspondente, nunca identificado em toda série, traça seu relato comentando a chegada de autoridades ao longo da semana, a abertura da mostra arqueológica e um passeio por Roma Imperial.

Nesse conjunto chega a surpreender o destaque dado às exposições fotográficas, com participantes de diferentes países, evidenciado pela descrição detalhada, comentando autores, opondo tendências. De certa forma, a referência inicial ao fotógrafo Valério Vieira (1862-1941) pode ser justificada pela visibilidade conquistada com sua exposição realizada em 1905 em São Paulo, tema do artigo à p.263.

Cartas da Itália: Roma, 26.4.1911

A EXPOSIÇÃO NAS DIVERSAS CIDADES DA ITÁLIA

No Castelo Sant'Angelo foi inaugurada uma nova seção, a da arte fotográfica.

Sim, "arte fotográfica", porque hoje a fotografia já não é uma indústria unicamente, é uma verdadeira arte. E no mostruário inaugurado anteontem temos a prova disso.

Os mestres da objetiva são hoje divididos em dois grupos: os artistas mecânicos e, se me permita o termo, os artistas … artistas. Os primeiros podem fazer belíssimas fotografias, com todos os particulares, contrastes de tintas, delicadezas de traços, tudo à perfeição, enfim, mas só farão uma fotografia, ao passo que o fotógrafo artista fará um retrato, se se tratar de uma criatura humana, e um quadro se se tratar de uma paisagem ou qualquer outra reprodução da natureza.

E na nova exposição se veem cousas belíssimas. Paisagens de crepúsculos tristes, veladas por um véu transparente de melancolia, outras grandiosas, outras alegres trechos de mar em que se parece ver as ondas quebrarem contra os rochedos, lançando para o ar a espuma branca, em rendilhados subtis. E certos retratos... mas vamos por partes. A essa exposição concorreram a Itália, a França e a Alemanha.

Dizem sempre aí os jornais que nós possuímos artistas fotográficos esplêndidos. E eu o creio bem, porque vi aí, de Valério e outros, trabalhos que poderiam muito bem ombrear com os aqui expostos. E, entanto, o governo, ou melhor a comissão aqui encarregada de representar o Brasil, não se lembrou de aconselhar os nossos artistas a

concorrerem a esta exposição em que não era necessário construir pavilhões e nem cousa nenhuma. Era só enviar os trabalhos.

E é sempre assim, vivemos a nos lamentar porque o Brasil é desconhecido, porque o caluniam, porque o insultam, e quando chega uma ocasião destas, a melhor que se poderia desejar, em que poderíamos afirmar aos olhos não só de toda a Europa como de tudo o mundo civilizado o nosso adiantamento e o nosso progresso, o que é que se faz? Cousa nenhuma.

Mas deixemos isso de lado e passemos uma ligeira vista de olhos pela exposição.

A Itália está bem representada.

O dr. Gagliardo, de Genova, Alfredo Trombetti, de Campobasso, Gino Belotti e Sommariva, de Milão; Carlos Fumgalai e dr. Pascio, de Napoli; Alfredo Green, de Capri, e outros, que demonstram conhecer a fundo todo os segredos da difícil técnica fotográfica, assim como dar aos trabalhos uma interpretação própria, o seu modo de ver o trecho que fotografa.

Veem-se, expostos pelo capitão Lo Giudice, uma série de vinte e cinco tipos da Eritreia, realmente interessantes, e algumas visões de Taormina, lembrando o Oriente, feitas por Glöden, que só é alemão no nome. São dignos de serem vistos os trabalhos feitos sobre esmalte por Oreste Miazzi e Carlos Braulin, de Trieste. Quatro cabeças de mulher, imitando figuras em pergaminho, são os melhores de Bettini. Gabrielino D'Annunzio expõe um S. Sebastião, naturalmente o mesmo que seu pai faz representar no Châtelet, de Paris. É uma das melhores obras no gênero.

Os franceses apresentam apenas quadros pequenos, afim de afirmar mais uma vez a delicadeza refinada do gosto francês e a sua arte que é sempre a única.

Alguns estudos de nu, de Le Begue, são inimitáveis pela delicadeza de tons, a posição, a luz e todos os diversos pequeninos nadas que formam no seu conjunto a beleza das fotografias.

Puyo apresenta paisagens encantadoras de um encanto suave e o fundo como que rarefeito, irreal, qual o poderia produzir a imaginação dos pintores delicados do século XVII.

Os alemães quase todos expõem retratos e com a aplicação que lhes é característica, trabalharam-nos de um modo verdadeiramente admirável. Dührkoop, creio, expõe grandes retratos que parecem respirar. O que mais chama a atenção, embora todos sejam belíssimos, é o retrato de uma dama pensativa que é estupendo.

Schensky tem marinhas em que, verdadeiramente, não existe a interpretação, mas sim a realidade pura. Mas são feitas com grande cuidado e são belas.

Existem também muitos expositores independentes, dos quais os ingleses e norte-americanos não são grande cousa.

Léonard Misonne, um expositor belga, apresenta belíssimos quadros de planícies, com efeitos originais em que se vê a alegria da primavera que começa lutando com as últimas melancolias do fim do inverno.

Também as exposições da "Camera-Club", de Viena, e dos dois "Círculos" holandeses têm sido muito apreciadas.

Além disso, vê-se ali a autocromia fotográfica a cores, sistema Lumière, feitas por Gustavo Mamasi, o bem conhecido artista, e outros.

Dessa parte não me ocupo hoje, porque ainda não tive tempo de examiná-la bem.

Devia ainda falar do pavilhão dos Estados Unidos, de mostruário de belas-artes de Nápoles, da exposição de Firenze e de Turim.

Mas não é possível, porque o tempo urge e as malas postais não esperam.

Assim, não tenho remédio senão deixar esses para outra carta.

(*Do correspondente*)

A exposição do Fotoclube.

RENASCENÇA, RJ, I (5): 197-203, jul.1904. il.

Seria oportuno, de início, apontar a forma de emprego do termo Photo Club no período. Ele surge sempre em forma abreviada, sem indicar efetivamente uma denominação, o que de certa forma explica as derivações das referências que surgem em registros contemporâneos e, claro, posteriores.

A imprensa carioca conhece bem os principais participantes do Photo Club. Alfredo Ferreira Lage (1865-1944), presidente da associação, é, por si, revelador do segmento social reunido ao redor do clube. Filho de Mariano Procópio Ferreira Lage, empreendedor em Juiz de Fora (MG), o qual perde aos 7 anos, é educado na Europa. Retorna ao Brasil onde se forma em direito; após perder a mãe, já casado, muda para o Rio. Colecionador conhecido, cujas obras darão origem a museu em Juiz de Fora na década de 1910, Alfredo, como seu pai, será um amador fotográfico.

Não surpreende que além da cobertura na imprensa diária, a primeira exposição do Photo Club do Rio de Janeiro seja foco de artigo publicado na nova revista RENASCENÇA, produto editorial refinado que busca seguir os padrões da imprensa europeia, como KOSMOS, apenas alguns meses mais velha.

Aberta em 28 de junho, à 1 hora da tarde, como indicam notas no CORREIO DA MANHÃ, jornal carioca, e no CORREIO PAULISTANO, na exposição "figuram cerca de cem fotografias de marinhas, de paisagens, retratos...", conforme a edição do dia seguinte. KOSMOS, na edição de julho, reproduz obras de Oscar de Teffé, Guerra Duval e Barroso Netto, porém sem maiores comentários sobre o evento. Realizada na Galeria Cambiaso, reúne também obras de amadores não associados. Duval e Bevilacqua, também presente, são nomes de longa permanência e importância no panorama fotoclubístico nas duas décadas seguintes. Entre as obras enviadas do exterior, presença indicada de forma breve no texto, vários autores devem ter respondido à convocatória publicada em LA REVUE DE PHOTOGRAPHIE, órgão do Photo Club de Paris, anunciando o recebimento de obras até 30 de março.

fotoclube
fotografia artística
exposição

A exposição do Fotoclube

Ah! Não há dúvida que vocês entraram no domínio da verdadeira arte — ouviu muitas vezes dizer quem escreve estas linhas; e, assim, de boca em boca, o sucesso se foi espalhando pela cidades e muitos correram a ver e examinar essa exposição de arte, feita exclusivamente com os recursos fotográficos; eis porque, se não podemos dizer que a primeira exposição dos rapazes do fotoclube foi um *sucesso*, notável na maior acepção do vocábulo, foi, ninguém o contestará, uma verdadeira *revelação*. De fato, a não contarmos aqueles que entre nós vivem no segredo da nova arte, aqueles que se dedicam a ela com amor e que dela tudo sabem porque dos países estrangeiros recebem jornais e publicações artísticas, ninguém mais há aqui ciente de que na Europa e nos Estados Unidos a fotografia é hoje uma arte amada e respeitada, que os artistas fotógrafos têm em França entrada no Instituto, que lá recebem as palmas da Academia e são oficiais da Legião de Honra; ninguém sabe que a escola de fotografia do professor Eder, em Viena, é mantida pelo governo e que ocupa um edifício talvez maior do que o da nossa Imprensa Nacional; ainda este ano o *Salon* do Photo Club de Paris recebeu a visita oficial do presidente da República e teve a honra de ver alguns de seus trabalhos reproduzidos em jornais de arte que em outros tempos só reproduziam os trabalhos dos pintores e escultores.

De fato, todos aqueles que amam o Belo, e o compreendem; todos aqueles que sentem a necessidade de fixar as formas plásticas da sua fantasia ou os aspectos interessantes das coisas que a natureza lhes depara; aqueles que vivem a sonhar quadros ou que querem gravar as suas recordações; todos os que querem conservar visíveis até mesmo as suas saudades, encontram na fotografia o verdadeiro auxiliar de que precisávamos. Sim, nem todos nascem pintores, nem todos possuem esse dom especial de interpretar com a mão aquilo que os olhos veem

ou a fantasia lhes dita; nem todos podem frequentar um curso regular de desenho e pintura, mas poucos serão os que não podem armar-se de um aparelho e, com pouco trabalho de técnica, ficar mais ou menos aptos a dar curso livre à imaginação; e, se a têm fecunda e poderosa, podem dar à arte universal verdadeiros quadros, como os têm produzido... íamos dizer "geniais", esses grandes artistas da fotografia que se chamam Puyo, Demachy, Steichen, Bergon, Horsley-Hinton e outros, muitos outros. Sem dúvida, nós que nos apegamos à arte de Daguerre para intérprete dos nossos sonhos e dos nossos ideais de estética plástica não pretendemos, nem poderíamos pretender, colocar-nos a par dos pintores, que esses são e serão sempre os sacerdotes da grande arte majestosa; mas, no recanto dos nossos processos, que já começam a deixar de ser monocrômicos, já achamos o encanto que nos prende e a suave satisfação de interpretar de um modo belo e artístico aquilo que vemos ou sentimos, aquilo que queremos criar ou fazer sentir.

Uma observação que muito animou a quem já aqui se ia perdendo em considerações, arrastado por esta pena traiçoeira, foi a benevolência com que os pintores receberam essa nova manifestação artística entre nós. Dir-se-ia que na sua notória generosidade eles compreenderam a sincera vontade de aprender que têm os prosélitos da nova irmã e dando-lhes a mão nessa estrada suave que é o caminho da arte mostraram aos recém-chegados as regras imutáveis da estética comum, dizendo-lhes onde tinham acertado e onde era preciso corrigir; e do desenvolvimento da fotografia muita vantagem sairá para a pintura porque, quando o grande número de amadores que se dedicam a aquela compreender todos os segredos da estética comum, os pintores terão sem dúvida, muito maior número de admiradores para a prodigiosa dificuldade que constitui a principal e maior diferença das duas artes — a técnica. Se é verdade que a inspiração pode ser igual no pintor e no fotógrafo, é também incontestável que a fotografia deve olhar com humilde respeito para a superioridade da técnica de sua irmã mais velha, superioridade que dá à pintura muito maior latitude de interpretação mas que também, às vezes, absorve completamente a faculdade criadora.

Assim nas exposições de pintura admiramos às vezes quadros que seriam banalíssimos se não fossem executados com grande maestria,

o que não se dará com os trabalhos fotográficos porque a técnica é relativamente tão fácil e simples que, se o quadro não indicar um esforço meritório da fantasia, ele passará despercebido.

Mas, ó pena traiçoeira, volta, por favor, à exposição do fotoclube e mostra, para engrandecer a arte de que estás tratando, o caso característico do digno Presidente da Associação. Perdoe-lhe o distinto amador Alfredo Lage esta indiscrição, mas arrastado pela teoria exposta não podemos deixar de citar o caso. O Presidente do fotoclube, artista nato, músico distinto, alma aberta a todas as coisas em que o belo palpita, era, e ainda é um finíssimo amador de quadros e uma belíssima galeria possui, mas não se contentava em admirar os trabalhos dos outros porque dentro lhe ardia o fogo ardente do desejo de produzir; um dia em Lambari acha-se armado de um aparelho e de um amigo solícito que lhe dá umas breves e indispensáveis lições. Que aconteceu? Artista educado nos segredos da estética pictorial em poucos meses ei-lo a fazer aquelas obras-primas de composição e corte que todos viram na Primeira Exposição do Clube. De fato quem se não terá extasiado diante daquela deliciosa *paisagem*, que figurava com o número 1. Em Alfredo Lage, se nota sobretudo o talento da composição; o fotógrafo diante de uma paisagem compõe por deslocação, e essa faculdade especial de escolher o ponto é que se destaca no presidente do clube — ainda mais, para ele a paisagem encantadora parece ser aquela que tenha o caráter amplo e panorâmico, porque em toda a sua obra exposta apenas o *Palatinato* (6) tem o aspecto de sombrio recolhimento; Alfredo Lage parece ter entusiasmo pelo caráter majestoso da nossa natureza e, por muito amar a luz é que os seus trabalhos são claros e transparentes. Mesmo quando passa da paisagem para as cenas de interior, ele, ou procura um raio de sol, como *Interior de Igreja* (9), ou se aproxima de uma janela, como em *A lição* (4). Nestes dois últimos quadros nota-se muito especialmente o talento de composição e propriedade já assinalado.

Se ele anima os seus quadros é sempre a simplicidade que procura, vede essa "Lição" que aqui vai reproduzida, vede a calma desse interior, vede a naturalidade dessa senhora e dessas crianças e não penseis, vós que não estais habituados a compor uma cena, que essa simplicidade seja coisa fácil de obter, porque os modelos que vão ser reproduzidos ficam logo contrafeitos, e só um grande hábito de

observação pode conseguir uma atitude natural e simples nas pessoas que se arranjam para serem apanhadas por uma objetiva, que afinal de contas, é uma máquina que não sabe, como a dos pintores e desenhistas, corrigir um gesto impróprio, dar graça a um movimento rígido, compor uma expressão áspera. Em todas as figuras que anima os trabalhos do artista que vimos estudando, só uma, uma só, vede bem, está olhando para o fotógrafo. Não há ninguém que maneje um aparelho fotográfico que não saiba quanto isto é difícil de obter.

Os processos empregados pelo Sr. Lage são também muito simples, os seus trabalhos são, ao que parece, aumentos em papel brometo; os tons são antes frios, como convinha aos assuntos, e simples também é a montagem das provas feitas em folhas de papel levemente azul e cor-de-rosa, dando ao conjunto dos trabalhos, que estavam colocados um ponto alto de mais, uma nota clara e agradável. Pois, apesar de toda essa simplicidade continuamos a achar a paisagem de nº 1, uma das melhores da exposição.

Passando ao segundo autor que figura no catálogo, Barroso Netto, encontramos um amador artista que de certo modo contrasta com o presidente; neste se encontra de preferência o amor pelo contraste, pelos efeitos violentos, o amor do claro-escuro vigoroso. Barroso Netto, senhor absoluto da técnica fotográfica, maneja-a com entusiasmo e procura sempre as cambiantes de todos os tons; quase todos seus trabalhos ostentam variadas cores, da sanguínea quase pura ao preto puríssimo; mesmo tratando com o papel brometo G.S. que pouco se presta às variantes de tom, ele vira-o com o urânio, como na *Visão* (30), para dar o tom sanguíneo ferroso (íamos dizer barroso ou barrento), e quase todas as suas provas, com poucas exceções, são de matizes afastados do preto, sempre, honra lhe seja, agradáveis e felizes, questão de gosto. Entretanto, apesar do que acabamos de notar, longe de dar-nos a impressão de rebuscamento, sentimos diante do trabalho desse amador uma grande impressão de sinceridade. É uma coisa difícil de definir o que seja a sinceridade em arte; para que um artista seja ou pareça ser sincero é preciso que ele dê a impressão de um homem que compõe com amor, com entusiasmo; de um homem que está agindo com alma, para satisfazer uma necessidade latente, sem que a preocupação de agradar a mais ninguém; e é esta exatamente a impressão que nos dão os trabalhos deste amador; sente-se que ele

ficou estarrecido de entusiasmo diante daquelas esplêndidas nuvens que com tanta habilidade fotografou, diante daquele belo efeito de tarde — *Contemplação* (26), daqueles belíssimos e bucólicos animais que ora vão *Rio acima* (45), ora ficam *No campo* (16), que o leitor pode apreciar aqui; não quer isto, entretanto, dizer que ele só aproveite o que de belo se lhes apresenta no caminho; examinando outros quadros do artista analisado, encontramos belíssimas composições em que se pode notar o perfeito conhecimento das regras da estética; assim a leitora pode aqui mesmo apreciar esse belo *Sonho* (13) que, aliás, pessoalmente não é dos que mais apreciamos, mas que vimos, enquanto andávamos estudando a exposição, ter feito sucesso; preferimos a *Contemplação* (26), o magnífico efeito de contraluz *Leitura* (31), *Triste* (39) e o magnífico retrato que figura com o nome de Dinorah; este, sob todos os pontos de vista, como trabalho fotográfico é uma obra-prima, é a grande perfeição a que pode atingir, na nossa arte, um retrato simples; aí, desde a graça natural do modelo até à perfeição da execução, passando pelo veludo esplêndido do tom, não há senão que elogiar. No retrato da *Senhorita Maria* (34) encontramos um efeito, como diremos?, de... violenta monotonia, coisa que parece absurda, mas que compreenderão os que o viram — um retrato a Steichen; é possível que ele não tenha agradado à senhorita retratada, mas é incontestavelmente belo; o retrato a carvão (11) está muito bem trabalhado e veio desfazer o preconceito de que não se pode manipular esse processo, no nosso clima; neste quadro notaremos apenas que o modelo ficou um pouco desfavorecido, é muito nosso amigo e o conhecemos bem... Entretanto, apesar de todas as cambiantes de tom, apesar de todos os efeitos de luz procurados, a nota geral dominante nos trabalhos de Barroso Netto é a melancolia; na paisagem, são as tardes cheias de nuvens, são os dolentes efeitos do pôr de sol ou os bosques sombrios, como *Na floresta* (15); no retrato expressivo é sempre a tristeza que domina, como em *Visão* (30), *Prece* (25), *Triste* (39), *Sonho* (13); os próprios quadros *Trabalho* (28) e *Na costura* (44) são envolvidos de profunda melancolia e, mesmo no retrato simples, como no carvão do nosso citado amigo, a direção do olhar para baixo dá ao conjunto a nota dolente e sonhadora; não há, podemos dizer, em toda a obra exposta um sorriso, um gesto gracioso; apenas, em uma ou outra paisagem, um pouco de sol. Longe de nós e de todos a ideia de que isso seja um defeito!

Deixemos Mlle. de Suyrot, em França e passemos ao Sr. Edgard Haniel, digno secretário da legação alemã, que se apresenta com uma dúzia de magníficos trabalhos em papel Velox, pela variedade do tom e brilhantismo do efeito. O Sr. Haniel, apesar de estrangeiro, é dos expositores aquele que maior variedade de lugares apresentou, pois que se mostrou paisagista exímio e admirador das nossas belezas. Apreciamos em seus trabalhos a justeza da exposição sem a qual não é possível obter todos os detalhes das grandes massas de verdura que o autor se compraz em apresentar constantemente. Os cortes da natureza são bem feitos, o que mostra ser o autor um artista; só não apreciamos o *Un... deux... trois* (57), em que o assunto é por demais prosaico e as figuras do primeiro plano grandes demais, desproporcionadas mesmo. A sujeição ao formato foi outra coisa que prejudicou o Sr. Haniel; alguns dos seus quadros ganhariam em ser aparados. Como trabalho de grande movimento entretanto *Dans la pergola* (59) é admirável. Na paisagem *Corcovado* (48) sente-se bem o grande vácuo que separa o primeiro plano do cume da montanha que se divisa através da vegetação que se abre, e que dá ao quadro uma grande beleza e majestade.

Falaremos agora do Sr. Guerra Duval que se apresentou como um exímio, como um notável... *carvoeiro.* Os franceses dizem *charbonnier* dos que trabalham em carvão; dão licença que deles digamos — *carvoeiros*? Reproduziremos aqui, ampliando, a consideração que fizemos a propósito do retrato nº 11 de Barroso Netto — a impossibilidade de manipular-se o processo a carvão no nosso clima não pode mais subsistir depois dos admiráveis trabalhos do Sr. Guerra Duval. Os dez estudos desse amador são todos em carvão Fresson, e não há duvida que o autor dos quadros tirou do processo francês todo o partido que era possível. Duval escolhe de preferência os tons frios e compraz-se na variedade de nuanças do mesmo tom; sente-se constantemente a intervenção do algodão para baixar um valor, às vezes para chegar ao branco do suporte; mas, isso é feito com rara habilidade, sem erro de sombras e sempre dentro dos limites permitidos, necessários e indispensáveis. Com efeito, nesse amador mais do que nos outros estudados aqui, notamos a intervenção do retoque inteligente que o carvão Fresson permite e que é um dos maiores recursos do fotógrafo artista. Esperamos que depois da revelação feita pelos magníficos

trabalhos de Guerra Duval os nossos amadores se atirarão ao carvão, como preparo para o processo verdadeiramente artístico da fotografia que é a goma bicromatada.

Detalhando agora, pedimos aos outros expositores, que tanto apreciamos, licença para dar aqui uma opinião, aliás, toda pessoal — das paisagens que figuravam no esplêndido painel do fotoclube, para nós, a melhor, aquela que mais nos seduziu foi a do Sr. Duval, que tinha por título *Casebres* (67), como trabalho de síntese artística esse quadro é notável. Aqui mesmo os leitores poderão notar o *Café árabe* (71) e *Ceifador* (73), tendo uma ideia dos recursos do processo e da habilidade artística do autor.

Segue-se no catálogo o sr. Dr. Oscar de Teffé — é dos expositores aquele que apresenta obra mais variada, já pelos assuntos tratados, já pelos processos empregados, já pelos formatos apresentados. Do conjunto da obra desse amador a impressão geral que tem quem a observa é a louvável tendência para síntese. A objetiva fotográfica, como bem o disse o notável Puyo, é por demais analítica e, para corrigir esse defeito artístico, o fotógrafo inteligente deve procurar simplificar, como faz o Dr. Teffé, ora com uma focalização justa suprimindo os detalhes, ora desfocalizando, ora invertendo a chapa no caixilho ou na prensa, ora eliminando as minúcias inconvenientes no tratamento do positivo; tudo isso faz o Dr. Teffé com rara maestria; assim, a simplificação no positivo é admirável em uma fantasia japonesa e em uma paisagem de inverno, que figuravam em um álbum, e na paisagem *Tristeza* (78). Os retratos deste artista são sempre longe da banalidade: *Nair* (90) tem efeito de luz muito bem tratado, *Monsenhor M. C.* (84) é admiravelmente envolvido pelo ar ambiente, tendo uma particularidade na montagem que lhe dá um verdadeiro cunho artístico – o artifício com que o autor imita aquilo que os franceses chamam "le fer" nas gravuras; o retrato de *Mme C.* é suave, calmo e original. As duas platinas que o autor apresenta, tratadas ao jeito dos artistas americanos, são interessantes como efeito de frieza obtida com um processo que passa por ser, entre nós, a dos pretos absolutos e quentes. As "gomas" são todas ótimas, se bem que obtidas em papéis emulsionados do comércio. Lamentamos que o Dr. Teffé não tivesse trazido de suas viagens alguns trabalhos que sabemos ter feito com a goma preparada pelo artista no momento, porque aí o

fotógrafo tem toda a liberdade de compor a sua camada forte ou fraca, com a cor que quiser, sendo a latitude ampla para interpretação da sua fantasia, o que se torna completo quando o artista possui todos os segredos da sua arte como o que agora nos ocupa. Entre as gomas que mais agradaram notamos o *Efeito de luar* (83), de uma extraordinária poesia, e a *Desgraçada* (81), que nos teria agradado ainda mais se os cabelos acompanhassem o movimento do braço esquerdo; sem esquecer o admirável quadrinho *Os últimos feixes* (82), em que o carro se destaca, volumoso, contra o céu iluminado da tarde.

Não deixaremos passar sem uma observação as montagens de gosto e artísticas praticadas pelo autor em esplêndidos papéis que fariam a felicidade de muita gente se aqui se encontrassem à venda no comércio.

Passemos agora por sobre o nome do Sr. Sylvio Bevilacqua de quem não podemos falar dadas as condições de estreita amizade que há entre nós e apertemos a mão ao Sr. Georges Ruffier pelos três magníficos quadrinhos que apresentou e que denotam no autor tendências artísticas interessantes, sobretudo quando analisamos o seu trabalho *Lendo* (133), em que tudo concorre para o bom e agradável aspecto da composição; que continue e prospere é o que desejamos.

Restam-nos as provas que vieram da Europa, mas estas não somente nada apresentam de extraordinário, como estão tão longe os seus autores que não é provável chegar até lá a RENASCENÇA; se ao menos pudéssemos tirar delas alguns ensinamentos... mas, nem isso.

A exposição realizou-se na conhecida Galeria Cambiaso, entre quadros de autores notáveis, como sempre os têm os proprietários daquele estabelecimento; entretanto, ninguém dirá que se notasse a decantada monotonia da fotografia. Os rapazes do clube souberam encontrar o ambiente artístico necessário à sua tentativa completamente nova no Rio de Janeiro.

EFF, Von Ab.
Segunda exposição do Fotoclube.

RENASCENÇA, RJ, II (19): 95-101, set.1905. il.

Como no ano anterior, a imprensa diária dá notas sobre o evento. O jornal CORREIO PAULISTANO, no dia 11 de julho, informa sobre a abertura do evento carioca no dia seguinte; o julgamento das obras no dia 24 é referenciado, com a lista dos premiados, no carioca O PAIZ, dois dias depois. RENASCENÇA abre seu número de setembro com o artigo, aqui transcrito. Sobre o autor, talvez um pseudônimo, não há informação. As ilustrações, dez no total, completam a cobertura iniciada na edição anterior que reproduzira duas fotos de Barroso Netto e Sylvio Bevilacqua.

O texto é detalhado, quase obra a obra, embora em seu conjunto seja difícil reconstituir com clareza uma percepção mais consistente. É possível, contudo, identificar os processos empregados, a ocorrência de gêneros... Entre os participantes incluem-se profissionais como L. Musso, que tem uma obra reproduzida na revista, Bastos Dias e a Photographia Leterre, a mesma que três anos antes editara a carioca REVISTA PHOTOGRAPHICA, órgão oficial do "clube fotográfico" ?! O articulista, refletindo posição comum à crítica próxima ao fotoclubismo de então, afirma sobre os mesmos: "escapam aos intuitos artísticos do Clube..."

A cobertura dada por RENASCENÇA às mostras realizadas pelo Photo Club do Rio de Janeiro constitui documentação rara, pela extensão e pelas reproduções, de alto padrão para o período embora insuficientes como registro visual. A relevância desses artigos para o clube pode ser inferida, considerando os nomes que dirigem a publicação por suas atuações e círculos sociais: Rodrigo Octavio, secretário da Academia Brasileira de Letras, professor de direito internacional..., e o pintor Henrique Bernardelli, professor da Escola Nacional de Belas-Artes por anos, e irmão de Rodolpho, escultor e diretor da mesma escola por mais de vinte anos.

fotoclube
fotografia artística
exposição

Segunda exposição do Fotoclube

A exposição artística do Photo Club do Rio de Janeiro foi uma prova eloquente do alto grau a que vão atingindo as cousas da arte entre nós.

E tão mais digna de louvor e justos encontros tornou-se esta exposição do fotoclube quanto apareceu apenas, sem lutas e sem preocupação de vitória, para mostrar que se pode servir dignamente à Arte com a superioridade dos estetas, com a finura dos fidalgos, com o ardor dos apaixonados, com a adoração dos crentes, lá no alto, longe dos esgares cobiçosos e das mãos azinhavradas do industrialismo.

Era de amadores (para não falar de artistas-mestres), quer dizer, de ocupados em outros misteres, mas que realizam o milagre da perfeição da Arte, para que vivem, com mais brilho e com mais nobreza, do que, talvez, os profissionais, que dela vivem.

Fixar uma imagem pelos processos fotografia (sic), sem outro interesse que o de alimentar o enamorado ideal, sem proventos materiais para o eu, num século e numa terra em que o egoísmo é a filosofia da multidão, e estas cousas de ciência pura, de arte pura, de letras puras são entrevistas com requintado desamor e ares de mofa, cultivar em tais condições a fotografia é merecer dos que se deliciam conscientemente com estas manifestações artísticas os mais fortes estímulos e as mais legítimas homenagens.

Reproduzir a figura humana ou fotografar uma paisagem não é dar àquela a *pose* pedante ou a plástica artificial, nem a essa uma expressão anônima, é sim fixá-la, a paisagem, pela melhor de suas faces, animando-a, de modo que ela impressione, que palpite, que fale e que nos faça, a nós, emudecer de admiração.

É surpreender o homem na calma do lar, na agitação intensa do trabalho, no interior de um laboratório, no mosaico da vida, em suma,

com verdade e com arte, aproveitando o melhor tempo, a melhor ocasião, a posição mais conveniente, o efeito mais eloquente, diga-se, mais sentimentalmente artístico.

A tudo isto atenderam os artistas expositores. Técnica bem aplicada, composição artística, sentimento, tudo revelava que havia ali escola e mestres, respeitando leis e obedecendo a princípios, a ensinar que a fotografia não é isso de pespegar a cabeça do fotografando de encontro à rijeza de um ferro, ao mesmo tempo que se pede ao mártir que cuide em cousa alegre, sem pestanejar, enquanto espera o momento propício.

* * *

Houve três expositores fora do concurso, membros do júri, por terem sido premiados na exposição passada — Sylvio Bevilacqua, Lage e Barroso Netto.

Sylvio Bevilacqua é o artista da técnica impecável e do talento de composição. De uma perfeição inexcedível em todos os trabalhos que expôs, Sylvio apresenta-nos os seus quadros realizando aquilo que parece sempre o seu objetivo — a expressão de um sentimento artístico.

Para o bom êxito desta exposição entrou ele com opulenta quota, e, como os verdadeiros artistas, envolto numa incomparável modéstia, nem se apercebeu do triunfo que obteve.

Naquele belo e sereno perfil, naquela cabeça bem modelada, naquele halo de misticismo que o cerca, descobre-se já o artista, sonhando com as suas criações.

A Exposição deve-lhe diferentes quadros primorosos na especialidade.

É este o dizer dos entendidos, dos que com ele comungam no mesmo credo artístico.

"Duas rosas" (139) é um belo estudo de cabeça tratado no gênero *flou*, tão cultivado pelo notável pintor Henner, há pouco falecido, e em que adquiriu celebridade.

"Melancolia" (137) é uma composição de ótimo efeito de luz.

"Fé, Esperança e Caridade" (138) é um grupo de difícil composição e muito expressivo, donde o artista saiu-se com galhardia.

"Misticismo" (140) é uma cabeça admirável, de bela tonalidade sépia-escura, lembrando a escola dos Primitivos.

Em "Santa" (142) observa-se suave nitidez e expressão religiosa.

"Sonâmbula" revela vaporoso estudo de mulher, em tom nebuloso, obedecendo ao gênero que se poderia chamar, à falta de melhor termo, pálido, e que tão apreciado e cultivado é pelos ingleses.

"Inocência" é um lindíssimo quadrinho, e Prud'hon não recusaria assiná-lo, tão bom o achamos.

De "Olavo Bilac" (149) nosso incomparável poeta, deu-nos Sylvio um esplêndido retrato em tonalidade sanguínea, obtido pelo difícil e artístico processo de goma bicromatada.

"Três retratos" (145) é outro lindo efeito de *flou*.

"Helena" (148) mimosa cabeça de criança, em tom sépia, é bem aquele adorável anjinho que lhe constitui um dos grandes encantos do lar.

"Rafael Pinheiro", o querido e ardente orador da mocidade, "Senhorita E. B.", "O pintor R. B." e "Pescadores" são igualmente trabalhos merecedores de grande elogio.

Alfredo Lage, cuja fama vem de longe e dispensa elogios, é quase exclusivamente paisagista; distingue-se pela habilidade com que faz os cortes e compõe com grande segurança, conhecendo magistralmente as regras da técnica.

O fotógrafo compõe por deslocamento quando se trata de paisagem, e é essa a consumada habilidade do presidente do fotoclube. As três paisagens de tom sépia franco são positivamente admiráveis! Nota-se ainda que o seu grupo de "Duas moças" (8) é um arranjo muito feliz, sendo difícil fazer um tal grupo sem tornar-se banal. É nisto que os artistas se revelam e se distinguem do vulgar.

É um aprimorado cultor desta arte, muito justamente respeitado entre os seus pares pela nota de fina correção com que costuma coroar os seus trabalhos.

Barroso revela-se pela variedade de processos, grande técnica, habilidade de composição. Trabalha com todos os processos, à luz natural e artificial, sendo de preferência paisagista, entretanto compõe bem a figura, como se nota nos números 45, 38, 42, 48 etc.

Quase todos os seus trabalhos são em brometo, ora virado a urânio, ora virado ao ferro; tem, contudo, platina rugosa e sépia (44), carvão (57), chapas diretas e aumentos (45). Operoso e assíduo, deu bom contingente à exposição.

Quanto aos que concorreram aos prêmios, devem ser classificados na seguinte ordem, atendendo-se aos dois pontos capitais da questão artística: a ideia e a execução.

Guerra Duval tem grande técnica, conhece os processos mais artísticos e adiantados da fotografia, interpreta os seus quadros com caráter bem pessoal, e os retoques que faz, intervindo na formação da imagem, são muito bem cuidados, como em 77, 78, 82, 83. Muita poesia nos seus céus, feitos a pincel, excepto em 28, que saiu um pouco cansado. Notem-se, sobretudo, as suas ozotipias (números citados) e o seu esplêndido carvão 84.

Jeronymo Silva Junior compõe bem e tem ideias, sendo ainda pouco modernos os processos que emprega. Quando utilizar meios mais adiantados, como o carvão e a goma, poderá vir a ser um grande artista. Os seus quadros são completos, felizes, e alguns de figura inteira muito bons.

Os retoques que faz a guache são um pouco crus, parecendo que não deve abusar tanto da ponta do pincel, antes deverá fundir mais. É notável, entretanto, a perfeição das suas montagens, dos seus títulos muito originais.

Castro Alves Cunha. Muito variado na produção, usando até processos que não são propriamente artísticos, como a coloração à aquarela dos brometos.

A sua estátua de mármore é talvez o pior de seus trabalhos pela falsa perspectiva do pedestal.

Da coleção exposta destacam-se os dois carvões 115 e 121.

Delgado [de Carvalho] cultiva especialmente os chamados retratos expressivos, quase todos muitos felizes, 64, 66, 70, etc. Pena é que sejam todos os quadros feitos no mesmo processo, o que torna o painel muito monótono, escolho fácil de remover para o futuro.

Dos outros expositivos notam-se — um "efeito de luar", muito justo, 75, o carvão do Sr. Ruffier, 87, a paisagem em citrato do Sr. Almeida, 91, o retrato do Sr. Lowndes, 93.

Escapam aos intuitos artísticos do clube as reproduções de Candrelier e os trabalhos dos profissionais, porque nestes o clichê é preparado por um, manipulado por outro, retocado por terceiros, a prova impressa e revelada ou virada por oficiais diferentes e finalmente... colorida por estranho.

Quanto às montagens em cartões superpostos, à americana, oferecem aos amadores recursos diversos para sofismar a cor, como se diz em linguagem artística, já que o processo é monocrômico. Todo o grupo de sócios do fotoclube montou por este processo, obtendo efeitos simpáticos e interessados.

Foi o processo aqui introduzido por Sylvio Bevilacqua, que o aprendeu nos trabalhos do grande Puyo.

O Photo Club do Rio de Janeiro triunfou nas duas exposições, e desta segunda vez deu-nos melhores provas de vida e de progresso. Não esmoreça o ânimo dos expositores daqui por diante, e habituem-nos eles a esperar e a saudar a vinda da exposição, com a mesma alegria com que as andorinhas garrulamente festejam a volta da primavera.

Von Ab. Eff

FARE, H. de la. Courrier de la semaine/L'exposition du Photo Club
au Museu Commercial.

REVISTA DA SEMANA, RJ, (377): 5010, 4.8.1907.

(domingo)

Aparentemente bem sucedidas, as duas primeiras exposições do Photo Club do Rio de Janeiro, registradas pela imprensa, podem ter gerado alguma expectativa maior. Em setembro de 1906, no dia 22, o jornal O PHAROL, de Juiz Fora, traz nota sobre as fotos do hábil fotógrafo Antonio de Lemos, expostas na vitrine da Casa Sucena, que vão figurar no concurso do fotoclube carioca. Dias antes, na edição do dia 12, o jornal A NOTÍCIA, de Curitiba, informa que o fotoclube receberia até o dia primeiro de outubro os trabalhos para a exposição em organização. Podiam participar amadores, artistas e profissionais, "quer sejam sócios ou não".

Talvez pelo interesse despertado, somado à oportunidade de organizar um evento mais ambicioso, incluindo uma exposição de belas-artes, o fotoclube realiza apenas em 1907 sua terceira exposição.

A REVISTA DA SEMANA, periódico carioca lançado em 1900, já conforme ao modelo das revistas ilustradas, traz na edição de 4 de agosto, na coluna *Courrier de la semaine* um comentário sobre a mostra aberta em 28 de julho de 1907 no Museu Comercial.

A coluna, escrita em francês, têm presença quase regular naquele periódico. Não é excepcional essa prática, ao lado de revistas e jornais em outras linguas europeias em circulação em várias brasileiras de então.

H. de la Fare é o articulista responsável, com inserções sobre "fatos diversos" em muitas edições. Curto, o texto destaca, quase telegraficamente, as principais participações com destaque para Alfredo Lage. Entre os profissionais, presença que o fotoclube parece sempre garantir, temos Musso, Augusto Malta, Bastos Dias e o gaúcho Virgilio Calegari, presença esta que revela talvez o poder de atração do evento.

Sobre o mesmo evento, veja ensaio à p.205.

fotoclube
fotografia artística
exposição

L'exposition du Photo Club au Museu Commercial

La 3ª Exposition du Photo Club s'est ouverte Dimanche dernier dans les salons du Museu Commercial.

Cette exposition a recontré dès son ouverture le succès qu'elle méritait.

Nous ne parlerons ici de l'exposition photographique bien que ce salon comporte également un certain nombre de toiles qui composent 1er salon de l'Exposition libre des Beaux Arts.

L'oeuvre maitresse de cette année est sans contredit une photographie de Mr. A. Lage (nº 15 du catalogue) "Antes do temporal — Estudo de Paisagem".

La photographie poussée à ce degré, quittant le domaine stricte de la science devient véritablement ce que l'on sohaite ardemment que devienne la photographie, c'est-à-dire de l'art.

Or l'oeuvre de Mr. Lage dont nous parlons, chef d'oeuvre de photographie est aussi de l'art très pur, de l'art dans toute l'acception du mot.

De Mr. A. Malta — un très bon double portrait du Dr. Passos (nº 26) dans lequel l'auteur a sù admirablement rendre la figure si énergique et si intelligente de l'ancien Préfet!

Nous ne pouvons, parceque professionnel, ne pas admirer les très beaux portrait de Bastos Dias dont le talent a su reúnir les mondes les plus divers: S.Ex. Le Baron de Rio Branco, les Comtes Fernando et Cândido Mendes de Almeida, Mr. Carlos Rodrigues.

De Barroso Netto — une jolie étude de tête (nº 53) le modèle a été bien choisi et sa figure tourmentée parfaitement rendue.

Une autre étude, celle que Mr. Guerra Durval a faite sur le portrait de Serpa Junior (nº 64) merite aussi que l'on s'y arréte.

De Musso, autre professionnel, également comme son collègue Bastos Dias, de bons portraits, celui entre autre de la jolie Mme. C. B. G.

En Mr. Paul Haffner, nous retrouvons le véritable amateur, qui a trouvé en la photographie, une compagne qui le délasse des arides travaux quotidiens.

De lui, un bon paysage "Vue du Pain de Sucre" (nº 92) et deux bonnes études de portraits (ns. 93 et 94) ceux de la charmante Mme. M. L. de R.

Dans le nombreuse suite des diverses œuvres de Mr. Sylvio Bevilacqua, nous avons surtout remarqué le nº 157 du cataloque "Lirios".

Comme son collègue Mr. Lage, Mr. Bevilacqua en cette photographie touche á l'art le meilleur.

Parmi les autres amateurs que nous n'avons pu citer au cours de ces lignes faute d'espace, nous avons encore remarqué une foule de bonnes choses qui font de cette exposition une véritable manifestation d'art.

H. de la Fare

A exposição do Fotoclube no Museu Comercial

A 3ª Exposição do fotoclube foi aberta domingo passado nos salões do Museu Comercial.

Essa exposição obteve desde a sua abertura o sucesso que merecia.

Falaremos aqui da exposição fotográfica ainda que a mostra apresente também um certo número de telas que compõem o 1º salão da Exposição Livre de Belas-Artes.

A obra central deste ano é, sem dúvida, uma fotografia do Sr. A. Lage (nº 15 do catálogo) "Antes do temporal — Estudo de Paisagem".

A fotografia levada a tal grau, saindo do domínio estrito da ciência, torna-se em verdade aquilo que se deseja ardentemente transformar a fotografia, isto é, arte.

Mas o trabalho do Sr. Lage de que falamos, obra-prima da fotografia, é também da arte mais pura, da arte em todos os sentidos do termo.

Do Sr. A. Malta — um retrato duplo do Dr. Passos muito bom (nº 26), no qual o autor soube admiravelmente obter uma imagem tão enérgica e tão inteligente do antigo prefeito!

Não podemos, por ser fotógrafo profissional, deixar de admirar os belos retratos de Bastos Dias, cujo talento soube reunir os mundos mais diversos: S.Ex. Barão do Rio Branco, os Condes Fernando e Candido Mendes de Almeida, Sr. Carlos Rodrigues.

De Barroso Netto — um belo estudo de cabeça (nº 53), o modelo foi bem escolhido e sua figura atormentada perfeitamente delineada.

Um outro estudo que o Sr. Guerra Durval fez do retrato de Serpa Junior (nº 64) também merece ser admirado.

De Musso, outro profissional, como seu colega Bastos Dias, há bons retratos, entre outros o da bela Sra. C. B. G.

No Sr. Paul Haffner encontramos o verdadeiro amador, que descobriu na fotografia uma companheira para alívio do árido trabalho cotidiano.

Dele, uma boa paisagem "Vista do Pão de Açúcar" (nº 92) e dois bons estudos de retrato (nºs 93 e 94), os da encantadora Sra. M. L. de R.

Do grande conjunto de obras do Sr. Sylvio Bevilacqua, destacamos em especial o nº 157 do catálogo "Lírios".

Como seu colega Sr. Lage, o Sr. Bevilacqua obteve nessa fotografia o melhor da arte.

Entre os outros amadores que não pudemos mencionar nestas linhas por falta de espaço, observamos grande número de boas obras que fazem dessa exposição uma verdadeira manifestação de arte.

H. de la Fare

tradução para Antologia Brasil, 1890-1930

LIMA, Alvaro de. Terceira exposição artística do Fotoclube.

RENASCENÇA, RJ, IV (46): 246-256, dez.1907. il.

Criado em 1905, pela Academia de Comércio do Rio de Janeiro, o Museu Comercial, embora não associado ao estrito circuito de arte carioca, pode ser por outro lado um espaço de visibilidade social. A Academia, fundada em 1902, promove cursos de contabilidade entre outros; será incorporada décadas depois à Universidade do Brasil, também absorvida pela UFRJ.

É significativa a presença do Ministro da Viação na cerimônia de encerramento no dia 5 de outubro, fato que pode estar associado à mudança de local do evento. A visita de uma autoridade de alto escalão é muito valorizada, mas não é a primeira ocorrência. Seja qual for o motivo, em 25 de fevereiro de 1906, o presidente Rodrigues Alves visita mostra de Valério Vieira, no Rio de Janeiro, que reune obras como *Os trinta Valérios*, o *Panorama da Fazenda Santa Gertrudes*, parte de um conjunto de 57 itens. A mesma exposição fora visitada, em janeiro do mesmo ano, em sua montagem paulistana, por J. J. Seabra, Ministro da Justiça.

O artigo transcrito da edição de dezembro de RENASCENÇA merece atenção por pontos excepcionais. Primeiro, ao apresentar o mais extenso registro visual sobre uma exposição fotográfica do período com oito imagens da montagem, além das dez reproduções de obras. Apenas a mencionada exposição de Valério, em São Paulo, tem um conjunto significativo de imagens da montagem, que acompanha o artigo transcrito à p.263. Outro aspecto significativo é o anúncio da proposta do Photo Club do Rio de Janeiro de organizar um Museu de Documentos Fotográficos, para o qual o articulista acredita importante a contribuição de Augusto Malta por sua extensão documentação sobre a cidade do Rio de Janeiro.

Por fim, Alvaro de Lima, autor do qual nada sabemos, introduz uma polêmica, que é retomada em outros artigos desta antologia, ao comentar reações contrárias aos processos de intervenção praticados na fotografia pictorial.

fotoclube
fotografia artística
exposição

Terceira exposição artística do Fotoclube

Visitando a terceira exposição do fotoclube, involuntariamente nos veio à memória a recordação das outras duas anteriormente realizadas na antiga Galeria Cambiaso, à Rua do Ouvidor; na primeira os trabalhos ocupavam apenas uma parede, nada mais, entretanto já foi uma revelação porque pela primeira vez apareceram em público as cópias à goma, em carvão artístico, apareceram as montagens à americana; os amadores que não tinham concorrido indagavam quando seria a outra exposição, em que época do ano futuro, porque queriam aparecer também. De fato, ao primeiro chamado da diretoria, responderam centenares de trabalhos e, na parede que bastara no ano anterior, não couberam senão três expositores e foi preciso tomar outra e mais outra, por fim toda a Galeria, amavelmente cedida pelo seu proprietário de então, que foi obrigado a recalcar os seus móveis artísticos e os seus quadros para os fundos das lojas. Não bastando as paredes, painéis foram dispostos, dividindo a sala em duas seções, ambas copiosamente cheias de provas belíssimas em todos os processos.

Não contente com o sucesso desse certâmen, a diretoria pensou que ainda poderia fazer mais e fez. Na esplêndida sala do Museu Comercial se realizou a terceira exposição, a qual foi anexado o primeiro salão livre de Belas-Artes.

O aspecto da sala não podia ser mais agradável, os painéis dispostos em linhas oblíquas, as plantas com carinho escolhidas pelo presidente do clube, dispostas nos ângulos ou formando grupos, davam alegria à sala e realce às esculturas de D. Nicolina de Assis e de Corrêa Lima.

Na parte da exposição destinada à fotografia a quantidade de trabalhos não era muito superior à do segundo salão porque, segundo nos informaram, houve necessidade de fazer forte seleção para que fosse

ganhando em importância e qualidade a escolha, já permitida pelo número de concorrentes e afluência de trabalhos.

Quem, percorrendo a exposição de que nos vimos ocupando, não acharia que eram verdadeiras obras de arte o que ali se via? Pois então não é um esforço artístico o trabalho da imaginação para conceber, compor e executar algumas daquelas obras?

Sem querermos, a nossa pena traiçoeira nos fez resvalar para a questão que atualmente mais se debate nos jornais da especialidade, e até estranhas a ela, da Europa.

E que se diz lá? Que depois das exposições do Photo Club de Paris, do Cercle l'Effort de Bruxelas, da Photo Secession, a fotografia tinha entrado francamente para o rol das artes, conquistando até os pintores; que os modernos processos pigmentares, que o retoque introduzido por Demachy com o *eraser*, permitindo aquele[s] usar as tintas da aquarela e este fazer grandes simplificações, davam ao artista uma grande liberdade de movimentos para a execução dos seus trabalhos; aliada esta à liberdade de concepção que ele sempre teve, e que é absolutamente igual para todos, apareceram admirados e queridos, os magníficos trabalhos de Puyo, de Demachy, de Mlle. Lagarde, de Steichen, de Horsley-Hinton, Clarence White, Gertrude Käsebier, Alfred Stieglitz, Dubreuil, Le Bégue, R. Dührkoop, Guido Rey, E. Adelot e tantos outros.

Há dois anos, porém, na Inglaterra, um grupo surgiu proclamando a reação contra os processos modernos; contra o retoque ousado que se fazia nas provas e nos clichês, raspando e suprimindo; contra a goma bicromatada que achava rebarbativa; o grupo novo queria uma volta aos processos antigos, os únicos que podiam conservar à fotografia o seu caráter essencial que é a precisão no detalhe, a minúcia excessiva, a nitidez absoluta e até o detestável tom fotográfico dos papéis citrato e albuminado.

Foi um assombro na França; o Photo Club de Paris aconchegou-se ao seu jovem mestre, o grande Puyo, e ele falou; mostrou quais as regras da verdadeira estética que convêm ao fotógrafo; mostrou como este, para os seus trabalhos de arte, começa em um ponto oposto ao dos artistas que se baseiam nas artes do desenho: o desenhista vai da síntese para a análise, o fotógrafo da análise para a síntese; aquele traça

as grandes linhas do seu quadro, os contornos, os movimentos essenciais e para; desse ponto em diante ele só introduz na sua obra os detalhes que quer, os acidentes de que precisa para o efeito que tenta e é certo que pintores e desenhistas tendem cada vez a simplificar mais — há nada mais simples que as pontas secas de Helleu, a Virgem Maria de Bouguereau, o *Tamino and Pamina* de Carlos Wollek, o *Dante*, de Affonso Canciani ou os cartazes de Mucha?

Só os fotógrafos não podem simplificar porque têm logo nas suas provas toda a série de minúcias visíveis e até invisíveis. Que fazer? Raspar, suprimir. Daí o grande sucesso das lentes anacromáticas de Puyo e Pulligny que já simplificam muito pelo esmagamento da franja cromática e de que na Exposição pudemos apreciar o resultado nos trabalhos de Sylvio Bevilacqua e Barroso Netto; daí a voga que em pouco tempo alcançava o processo a óleo de Rawlins em que o artista só dá tinta nos pontos que quer. Concluiremos com o mestre que, depois de ter defendido a sua arte, depois de ter quase feito calar os contraditores, aconselha aos confrades que se exercitem, de preferência, nos assuntos simples, de grandes linhas, em que haja uma ideia nítida, franca, porque esses são, sem dúvida, os prediletos da fotografia: *heureux les sujets simples!* Hoje ninguém mais hesita em intervir francamente nos seus trabalhos com a raspadeira, com o *eraser*, com o pincel, com o lápis, com o nanquim, para suprimir defeitos, para aumentar luzes, para corrigir detalhes; apenas se exige, nos positivos, que o retoque não se destaque notavelmente, que entre na matéria fazendo corpo com a massa da prova, não sendo admissíveis a intervenção da *sauce* de tom diferente e da *guache* branca que fica em relevo e grita.

É evidente entretanto que a fotografia não pretende de modo algum imitar outros processos do carvão, da sanguínea, da sépia e da água-forte, mas sim rivalizar com eles, sem enganar a ninguém, pois que a perfeição do desenho, a delicadeza do modelado, a certeza da perspectiva conservam sempre na fotografia um cunho próprio que é somente dela e, sendo a técnica fotográfica comum relativamente fácil, os cultores da nova arte têm aplicado grande interesse em compor quadros fora da banalidade vulgar, e com este amplo campo de interpretação do que lhes sugere a imaginação e, pela facilidade com que executam os assuntos que compõem, a faculdade criadora se lhes

desenvolve de maneira prodigiosa, lançando constantemente grande cópia de trabalhos de arte, de pura fantasia, sem levarmos em conta os admiráveis retratos e paisagens em que só entra o trabalho da escolha.

Para não citarmos senão o que vimos na exposição de que tratamos, não nos parece duvidoso que a *Ocupação agradável*, *Bom Coração*, *O pintor*, *Dois amigos* de Alfredo Lage, presidente do clube, sejam verdadeiros quadros, aqui está um temperamento de artista a quem a fotografia abriu largas portas para o ideal ou janelas para o azul, como dizem os poetas. Lage é positivamente um artista, músico e pintor de raça, a fotografia pôs-lhe nas mãos um processo maleável e de fácil interpretação, assim o que lhe sai da câmera é sempre com a marca do seu gosto, da sua individualidade, do seu fino critério artístico; a princípio eram somente paisagens em que o corte era sempre admirável e a suavidade a nota primordial; hoje ele se nos apresenta com algumas paisagens vigorosas e de tonalidades quentes no gênero carvão e, com grande prazer, vimos trabalhos em que entram figuras admiravelmente estudadas, ora sendo o assunto principal do quadro, ora como elemento de composição da paisagem, dando-lhe sempre grande expressão, como em *Solidão.*

Quem não dirá que é um verdadeiro quadro a velha estampa *Mãe e filho* de Barroso Netto? Não serão admiráveis estudos de expressão a loucura do nº 54 e o delicioso sorriso da senhorita Mandolesi? Pois então não é artista quem sabe achar aquela tristeza, aquela loucura e aquele sorriso?

Por que fez Barroso Netto um aumento da sua paisagem (59) não a apresentando no tamanho original do clichê? Sem dúvida por ter sentido o seu critério artístico que o quadro ficava forçado com as proporções normais, tendo de ser visto na parede; porque é esse um dos recursos do amador; aumentar ou diminuir o seu tamanho conforme as exigências da perspectiva e o lugar de onde tem que ser analisado o quadro.

Ao Sr. Sylvio Bevilacqua devemos cumprimentar pela felicidade em achar modelos que tão bem compreendem o sentimento dos seus quadros. Para continuarmos com o que estão fora do concurso teceremos os elogios que merece Guerra Duval. Esse artista sofreu na primeira exposição uma injustiça por parte do júri que não

compreendeu o valor dos seus trabalhos; foi bom para ele, porque na segunda vez, teve ele o primeiro prêmio unanimemente.

Duval procura sempre afastar-se do tom preto; as paisagens, gênero de sua predileção, são quase sempre nas variantes do sépia, tom que dificilmente é puro, tom difícil de tratar; entretanto ele vence galhardamente esses escolhos e nos dá belos céus em que quase sempre há grande intervenção do pincel, intervenção justa e artística, admiravelmente conseguida com o carvão Fresson e Artigues, processos preferidos pelo artista e que ele maneja com mão de mestre. Sentimos não ter visto na exposição a cabeça perfil com que obteve um prêmio na Europa. Outro artista fora de concurso e que maneja o carvão a transporte é o Sr. Musso; do quadro em que nos apresentou alguns dos admiráveis retratos feitos no seu ateliê nada podemos dizer senão bem; é certo que os profissionais em geral não podem ter a preocupação do trabalho artístico porque não procuram a satisfação de um ideal, senão um meio de vida; de mais o resultado final desse trabalho — a prova pronta, representa o esforço de meia dúzia de operários que, a não ser o operador da galeria, não conhecem o modelo: este revela, aquele retoca, aqueloutro imprime, um quarto retoca a prova.

É evidente que esse trabalho está longe de ser uma obra de arte, entretanto o Sr. Musso consegue retratos admiráveis de semelhança e de tonalidade agradabilíssima. Além desse grande quadro havia outros em carvão de transporte em que se sentia a preocupação do artista; aqui agradaram-nos os dois de tom sépia e desagradaram os outros; não nos parece de bom gosto retratos comuns, embora expressivos, com tons azuis; os bons artistas não se afastam muito dos tons pretos e sanguínea ou sépia; a sanguínea pôde ser empregada com vantagem nos retratos de crianças ou mulheres louras e a sépia para as morenas ou homens em cujo retrato não haja efeitos de luz violentos; no mais o preto quente ou não, o preto moreno e as outras tonalidades dessa cor se impõem sempre, salvo um ou outro quadro de descabelada fantasia em que uma cor brilhante venha auxiliar o efeito, o que não era o caso do Sr. Musso. Repetimos aqui o que observamos acima a respeito do retoque, deve ele ser feito com a própria substância que compõe a prova para que se não deem efeitos de espelhamento, que por vezes notamos nos carvões que vimos estudando. A não ser esse pequeno

reparo, louvamos o esforço do Sr. Musso praticando os processos artísticos que os nossos profissionais tanto desprezam.

O Sr. Augusto Malta, a quem o júri concedeu um prêmio de profissional, é entre nós, aquele que mais prática a ampliação, gênero em que é habilíssimo, dispondo ao que parece de aparelhos de primeira ordem; na transformação por que passou a cidade ninguém melhor que Augusto Malta poderá marcar o progresso dos arrabaldes substituídos, das ruas alargadas porque ele tomou nota de tudo, fotografou tudo, sempre com mão de mestre. Ao Museu de Documentos Fotográficos que o clube pretende organizar Malta vai prestar um grande serviço. Diremos apenas ao ilustre profissional que procure melhor o tom da prova quando tiver de fazer retoques nos céus; não descuide esse pormenor que é importante.

O único prêmio de amadores coube ao Sr. Raul Crissiuma que realmente o mereceu. Gostaríamos de vê-lo livre da timidez que manifesta nos seus trabalhos; amando e compreendendo a beleza das nossas praias, as suas marinhas são encantadoras, cobertas por pedaços de céu bem movimentados e cheios de interesse; as suas figuras são em geral bem escolhidas e bem compostas mas preferíamos que as ideias dos seus quadros fossem mais originais, como, por exemplo o nº 107, o jovem artista não se deve esquecer que a técnica da fotografia a brometo é fácil, o único interesse está na ideia do quadro.

Seguem-se agora as menções honrosas; entre estas, muitos a mereceram francamente e muitos por animação. Não nos furtaremos ao prazer de chamar a atenção dos caros colegas para o detestável efeito do papel citrato brilhante virado a ouro, cujo tom é indefinível, tanto que, não havendo nome para dar-se-lhe, chamaram-no tom *fotográfico*; acabemos com ele, quando tivermos necessidade de usar essa marca de papel procuremos a viragem por sulfuração, que dá nuanças agradáveis da sanguínea.

Outra recomendação que julgamos dever fazer aos nossos confrades é o abandono do *dégradé*; esse recurso só é usado pelos mestres quando o fundo do quadro é completamente branco e quando as roupagens claras se esvaem naturalmente dando ao desenho fotográfico um aspecto de esboço; a não ser assim – não. Pelo que se vê foi um franco sucesso a terceira exposição e disso se convenceram, todos os que a

visitaram; nós que tivemos o prazer de ser convidados para o encerramento ouvimos as palavras de conforto e animação que à diretoria do clube dirigiu o Sr. Ministro da Viação, o Dr. Miguel Calmon, então presente e daqui lhe fazemos um pedido: não deixe S. Ex. de reservar, na futura exposição nacional, um lugar para a fotografia artística, para que não fiquem os artistas do fotoclube de fora, seguindo o exemplo do Photo Club de Paris que se negou a expor os seus trabalhos no pavilhão das artes aplicadas; parece-nos que até agora só foi convidada a fotografia como indústria e não como arte, ainda é tempo de emendar a mão.

Álvaro de Lima

MARIANNO Filho, José.
Arte fotográfica.

PHOTOGRAMMA, RJ, 1 (3): 1-2,
30.9.1926

A epígrafe é sucinta: quem se expressa aqui é o diretor da Escola Nacional de Belas-Artes. Mais que identificar, difícil imaginar que, com o artigo de abertura da revista do Photo Club Brasileiro, a entidade não procure maior legitimação.

José Marianno Carneiro da Cunha Filho (1881-1946) é filiado recente ao fotoclube, com indica nota na edição anterior. No entanto a proximidade com o clube tem antecedência, pela realização dos salões na sede do Liceu de Artes e Ofícios desde 1924. No segundo salão, no ano seguinte, Marianno Filho integra o júri junto com Sylvio Bevilacqua e o artista plástico Otto Büngner.

Identificado como um dos promotores da arquitetura neocolonial, Marianno, autor regular de ensaios sobre história da arte e da arquitetura brasileira, acabará por polemizar sobre a crescente difusão da arquitetura moderna. Em setembro, mesmo mês da edição do artigo aqui transcrito, Marianno realiza a conferência *Fotografia e crítica* na sede do clube. Não se conhece, afora essa convivência, outras manifestações suas sobre fotografia.

O terceiro salão, inaugurado em 26 de agosto, é analisado por Marianno a partir da premissa da fotografia artística, sem referência aos parâmetros do Pictorialismo. Reduzido o debate à interpretação do artista, a abordagem opõe as obras expostas à fotografia vieux-jeu, numa versão empobrecida dos artigos sobre o tema publicados duas décadas antes. Resta ao autor recorrer a frases feitas: a "arte fotográfica humaniza-se", ela está "destinada" a grande futuro no país, que dispõe de "variado cenário natural", documentando as relíquias do passado e os costumes nacionais. Por fim, o público é "dócil e inteligente".

Sobre a mostra, é importante mencionar que o regulamento previa a venda das obras, destinando um percentual de 20% ao fotoclube. A edição de PHOTOGRAMMA, em setembro, confirma as vendas.

Sobre a primeira exposição, em 1924, veja ensaio de Guerra Duval à p.99.

fotoclube
fotografia artística
exposição

Arte fotográfica

Diretor da Escola Nacional de Belas-Artes

O Photo Club Brasileiro, a cuja iniciativa devemos a terceira exposição de fotografia artística, deve ter hoje a certeza de que o público, compreendendo-lhe a nobre intenção, começa a distinguir a fotografia de arte da velha fotografia mecânica com os tradicionais cenários românticos de papelão pintado.

A fotografia artística é um processo de interpretação no qual o operador colabora. Ele corrige a luz, envolve as figuras de sombras gentis, distribui e marca os planos, compõe os quadros, trabalha, enfim, como um verdadeiro artista criador.

Daí, aprofunda, a fundamental distância que separa essa arte da outra, da fotografia *vieux-jeu*, ciosa de embelezar os seus modelos e, sobretudo, de rejuvenescê-los.

A fotografia artística, rompendo os laços que ainda a prendiam aos velhos preconceitos, arrisca-se a perder, entre nós por algum tempo, a sua clientela burguesa. O mesmo fenômeno operou-se em Paris, quando os primeiros fotógrafos artistas, alemães quase todos, rechaçaram a fotografia de parada, gênero Reutlinger.

A arte fotográfica dos nossos dias vem ao encontro da vida, surpreende-lhe os aspectos pitorescos ou trágicos. O modelo humano deixa de ser *assunto* fotográfico para ser, apenas e unicamente, um objecto de interpretação artística.

A arte fotográfica humaniza-se. Em seu crescente interesse pelas cenas de gênero ou de costumes, ela fixa verdadeiros quadros da vida, aos

quais nada escapa, nem mesmo o cenário regional característico, a ribanceira de um rio, uma casa velha esquecida à beira da estrada deserta.

Os artistas do fotoclube tratam todos os assuntos e são, por isso mesmo, especialistas em todos os assuntos e em todos os gêneros, não esquecendo o retrato, o mais ingrato de todos eles.

Fernando Duval, por exemplo, é figurista decidido. E entretanto, a meu ver, o mais belo dos trabalhos expostos na atual exposição é uma pequena paisagem (91) de sua lavra.

Aquele painel de muro, onde a luz do sol projeta suaves manchas de luz, dá-me a impressão de *croquis* saído de mão de mestre.

Do mesmo autor, mais uma paisagem larga, decorativa, com a silhueta impressiva de grandes árvores no primeiro plano (121) e um pequenino quadro de costumes (126) composto com rara habilidade.

A documentação de sítios pitorescos e de monumentos arquitetônicos ocupa, para regalo nosso, lugar de grande relevo na exposição do fotoclube.

O Sr. Friedmann apresenta dois aspectos (72-75) do Rio antigo, tratados com maestria, e nos dá em sugestiva paisagem a evocação de um quadro de Ruysdael.

O Sr. Del Vecchio é de preferencia figurista. Devemos felicitá-lo pela elegância com que sabe compor os seus modelos. Entretanto, nenhum dos retratos do Sr. Del Vecchio vale, como interpretação de arte, já se vê, as duas esplêndidas paisagens de números 18 e 19.

A arquitetura proporcionou ao Sr. Luiz Paulino a confecção de um belo estudo (227), e mais uma paisagem ensolarada (235) admiravelmente cortada.

Albert Thoreau, insulado num rincão bucólico de S. João d'El-Rey, encontrou na admirável arquitetura local, pretexto para uma série de estudos de fina observação como principalmente os de números (275-254).

Destaco ainda da copiosa colaboração de Thoreau uma deliciosa cabeça de expressão (259).

A arte fotográfica está destinada a um grande futuro no Brasil. Ela possui, ao seu alcance, o mais variado cenário natural que um artista podia ambicionar. Fixando-o em seus múltiplos e variados aspectos, documentando as relíquias do nosso passado arquitetônico e as cenas características dos costumes nacionais, ela poderá revelar aos povos estrangeiros a beleza da terra que eles admiram mais do que nós, algozes que temos sido de sua beleza incomparável.

Que o fotoclube não desanime do programa que se traçou. O público é dócil e inteligente. Ela acabará premiando o esforço dos bandeirantes de uma velha arte que só agora nos bate à porta, certa da vitória que almeja.

VALLE, F. do. A 4ª exposição anual do Photo Club Brasileiro.

PARA TODOS, RJ, IX (457): 32-33, 17.9.1927. il.

(sábado)

O ano de 1927 parece promissor. O fotoclubismo passa por momento de efervescência relativa. Em São Paulo, a Sociedade Paulista de Photographia organiza a primeira exposição para dezembro. De Porto Alegre, o Photo Club Helios, através de nota em PHOTOGRAMMA, comunica receber a revista regularmente e aceita estabelecer uma permuta regular de fotos com o Photo Club Brasileiro. No dia 2 de setembro, Sylvio Bevilacqua realiza breve conferência na Rádio Sociedade, no Rio. Pouco depois, no dia 15 a quarta exposição da associação carioca é aberta no Palace Hotel, luxuoso foco de vida social, na Avenida Rio Branco

F. do Valle publica seu comentário na revista PARA TODOS. O ensaio deve ter agradado aos membros do clube, pois é republicado na edição de outubro de PHOTOGRAMMA. Atento, o autor, após recomendar a separação das fotografias documentárias da seção pictorial, a qual elogia, comenta as principais participações. Hermínia Nogueira Borges, única mulher participante, recebe aprovação, embora utilize o papel brometo, pouco adequado aos processos de intervenção e associado usualmente ao instantâneo. A fotógrafa, esposa de João Nogueira Borges, ganhará com o tempo espaço de destaque nas mostras do fotoclube. Seu acervo pessoal, doado ao MAM carioca na década de 1990, constitui o mais extensivo conjunto imagético do fotoclubismo daquele periodo preservado.

Entre os profissionais com obras mencionadas por autor, encontramos Nicolas Alagemoviz, cuja obra é objeto de comentário em ensaio à p.253, e João Baptista Groff (1897-1970). Conhecido hoje mais por suas obras pioneiras no cinema documental paranaense, Groff mantem loja de produtos fotograficos e atua como editor da revista ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE ao final da década de 1920. Sócio do fotoclube, consta como representante da PHOTOGRAMMA em Curitiba. Naquele estado, o fotoclubismo tem ocorrências bem sucedidas apenas ao final na década de 1930.

fotoclube
fotografia artística
exposição

A 4ª exposição anual do Photo Club Brasileiro

Porque a fotografia, na incerteza infantil de seus primeiros ensaios, nada mais foi do que um documento nem sempre fiel, teimosamente pensam muitos que só neste caráter ela pode ser apreciada.

Sinceros são alguns que assim falam, tendo conhecido apenas o produto automático impessoal dos batedores de instantâneos, a cujo grupo muitas vezes pertencem; outros já viram obras interessantes, fora dos moldes correntes, em que pressentiram a existência de alguma cousa além do trabalho da luz e das reações físico-químicas, não ousam, porém, fugir às cômodas afirmações rotineiras, calam, não se animam a pensar e discutir. Todos aqueles que sabem ver e julgar por si, que não aceitam sem exame opiniões alheias, só por que as sustentam os que parecem doutos no assunto, acham que, em mãos de um artista, a fotografia é a irmã mais nova das belas-artes. Tiveram a alegria de admirar a obra de alguns amadores, que fazem verdadeira arte, com inconfundível cunho pessoal, por meio da fotografia, e compreenderam.

Nisto não há nada de estranho. As mesmas palavras que um matemático emprega friamente para demonstrar um teorema, escritas pela pena de um poeta, vivem, respiram, gemem, cantam, têm nervos, sonham e fascinam. De onde nasceu o divino milagre que lhes insuflou a palpitação da vida?

Simplesmente da alma do Escritor que as empregou, animando-as com sua emoção.

Dá-se o mesmo com a fotografia. Pode ser um documento singelo ou a mensagem comovida, enviada por um artista. E, como a fotografia, as demais artes gráficas são capazes de exprimir o fato nu e cru ou o belo da natureza visto através de uma sensibilidade privilegiada.

Assim, o desenho pode ser documento ou arte e, do mesmo modo, a litografia, a gravura e a própria pintura. Tudo depende de quem os usa e de como os usa e porque os usa. O Photo Club Brasileiro, em seu amplo e inteligente programa, cuida da fotografia sob estes dois pontos de vista. Por isto, em sua 4ª Exposição Anual, ambos os aspectos estão bem representados.

Afigura-se-nos, porém, que toda a parte documentária, quer feita por principiantes, quer pelos amadores adiantados, ficaria melhor colocada em painéis separados dos da seção pictorial, que, em geral, é uma revelação para os incréus, pelo indiscutível valor de algumas obras expostas.

Não queremos dizer que, na documentária, não haja obras interessantes. Dela destacaríamos, entre outras, as do Sr. Nicolas Alagemovitz, cujos retratos, em sua maioria, mereceriam honroso posto na pictorial, mas o que atrai o visitante artista, o que o prende e comove é a admirável coleção de quadros da seção pictorial que provam indiscutivelmente ser a fotografia uma das belas-artes, pois, usando-a o artista, como em todas as artes imitativas, imita o que lhe mostra a natureza, mas imita transformando segundo sua visão pessoal.

Não nos poderemos alongar em análise minuciosa dos autores. Desejamos, porém, assinalar alguns nomes e algumas obras, de mérito desigual comparadas as de um amador às de outro, mas todas interessantes, mostrando umas intenções artísticas traídas às vezes pelo processo fotográfico usado que não permite acentuada intervenção, evidenciando outras todas as características de uma verdadeira obra de arte.

O processo brometo, pouco elástico, pouco adaptável às exigências de uma interpretação pessoal, foi o escolhido pela única senhora cujo nome figura no catálogo: D. Hermínia de Mello Nogueira Borges. Entretanto, ela apresenta trabalhos bem estudados e bem compostos, sobressaindo, a nosso ver: "Poeira", "Tranquilidade" e "Carvoeiro".

O Dr. Luís Paulino serve-se do mesmo meio, ostentando sólidas qualidades e certo exagero, diremos quase dureza, nos contrastes, como se o autor tivesse em vista, na maioria dos casos, unicamente o aspecto decorativo do quadro. É preciso não confundir força

com brutalidade. Descura ela as meias-tintas que são uma das feições mais particulares da fotografia, um dos seus encantos que nenhum outro processo gráfico pode igualar. Citaremos: "Bondade", "'Espanhola" e "Rebanho".

Também Paulino Netto adota idêntico meio, mas com técnica diversa, aprazendo-se no jogo das matizes subtis do cinzento e produzindo obras delicadas e leves como "A Madrugada" e "A Menina da Boneca".

Igualmente em brometo são as obras dos Srs. Zöllner, Torri Macchi, L. Arantes, Dias do Amorim, Q. C. Messeder (da Bahia), Groff (do Paraná), H. Machado, G. Dowe e Carneiro Junior.

Destes amadores e profissionais notamos os ns 328, 327, 323, 163, 166. "Ladrilhos", "Velha Quinta de São Christovão"', 184, 86, 48 e 31.

"Last but no the least", como brometista, o Dr. Nogueira Borges expôs o trabalho talvez mais original da mostra: "A Curva". Do mesmo autor, o "Canário" sobressai pela sobriedade da emoção e simplicidade da composição.

Os Drs. A. Friedmann e J. Del Vecchio, Srs. P. Stille, H. Schmidt e Guerra Duval trabalham em bromóleo, simples ou em decalque. Com tal meio maleável, permitindo larga interpretação dos valores e a supressão dos detalhes inúteis ou prejudiciais, os artistas têm a seu dispor todos os recursos que a fotografia concede aos que dela se servem e, posto que tais recursos sejam muito mais restritos que os do desenho, litografia ou gravura, são suficientes para a interpretação e expressão da personalidade dos autores.

Destacamos do Sr. R. Schmidt [H. Schmidt] a bela cabeça de velho, do Dr. Friedmann: "Na Lagoa" e "Retrato" (62) e do Sr. Stille, excetuando as provas em tricromia, assinalamos todos.

Quanto ao Dr. Del Vecchio, mencionamos uma cabeça de preto velho, justa nos valores, expressiva, mas cujo defeito é lembrar mais o desenho do que a fotografia. Não nos parece que o autor esteja no bom caminho. Para nós todo o processo de expressão deve guardar orgulhosamente seu característico. Se a fotografia finge não ser fotografia e imita outro meio, confessa que se julga inferior ao que imita. Tão íntimos são os laços da amizade que nos unem ao

Sr. Guerra Duval que não julgaremos suas obras. Lembraremos, entretanto, que o artista é laureado, há anos, em concursos da Revue de Photographie (extinto orgão oficial do Photo Club de Paris) e que tem sempre progredido. As cinco menções honrosas que lhe concedeu o juri (únicas recompensas que a este era dado distribuir) provam como foi apreciado pelos artistas que formavam a comissão julgadora: Correia Dias, Raul Pederneiras e Sylvio Bevilacqua.

— F. do Valle.

Concurso de fotografias.

O ESTADO DE S.PAULO, SP, 31.10.1929, p.7

(quinta-feira)

Fernand Ruffier, autor da carta ao jornal, aqui transcrita, dirigiu a revista SOMBRA E LUZES, editada pela Sociedade Paulista de Photographia. Ativo entre 1926 e 1931, é o primeiro fotoclube bem-sucedido em São Paulo, apesar de algumas ocorrências a partir da década de 1890 como o Club dos Amadores Photographos (1890) e o Photo Club Paulista (1897). O fotoclube mantem elo com o Photo Club Brasileiro, constando a partir de 1928 como representante da revista PHOTOGRAMMA.

Em dezembro de 1927, a Sociedade realiza a primeira mostra, no Palacete Santa Helena, novo edifício da Praça da Sé, que reune cinema e escritórios. Em colaboração com a Fotóptica, organiza concurso, cujos obras finalistas são expostas à Rua São Bento a partir de 19 de outubro. O evento tem grande visibilidade considerando a cobertura da imprensa e a polêmica gerada por desclassificação de obras.

Ruffier, além da revista, colabora na difusão do fotoclube. Em setembro de 1926, publica na REVISTA BRASILEIRA DE PHOTOGRAPHIA, conferência sobre "ideias luminosas", publicação que teve como um dos objetivo de origem a constituição de um fotoclube, que ganhou realidade na Sociedade Paulista propriamente. No mês seguinte, Ruffier faz conferência no Instituto de Engenharia, primeira de série de eventos de divulgação da nova agremiação.

Em sua carta ao jornal O ESTADO DE S. PAULO, o autor, além de historiar o movimento e propagandear a fotografia artística, faz reivindicações como o suporte oficial para manutenção de espaço expositivo e realização de evento. A proposição não é extemporânea, pois a Câmara aprovara quatro antes lei que estabelecia a organização de exposição anual de pintura e escultura com prêmio aquisição.

fotoclube
fotografia artística
exposição

Concurso de fotografias

Deve ser encerrada hoje a exposição dos trabalhos apresentados ao Concurso de Fotografias que a Casa Fotóptica organizou, com o patrocínio da Sociedade Paulista de Photographia.

Esta exposição, aberta à Rua de São Bento, 13, tem sido muito visitada, merecendo gerais elogios à maior parte dos trabalhos expostos.

— A respeito deste interessante certâmen recebemos mais a seguinte carta, do dr. F. Ruffier:

"Já que o 'Estado' de tão boa vontade acolheu algumas ponderações minhas a respeito da Exposição de Fotografia de Amadores atualmente realizada nesta capital, talvez me seja permitido tecer mais alguns comentários em redor do assunto, nos aspectos que mais interessam à coletividade.

"O próprio 'Estado' nisto terá seu interesse, já que para sua muito apreciada seção semanal de Rotogravura, ele conta principalmente com as contribuições voluntárias dos nossos amadores e artistas da chapa sensível.

"O presente certâmen é o segundo da sua classe que se realiza aqui, tendo sido o primeiro o Salão de Arte Photographica, realizado no palácio Santa Helena em fins de 1927 pela Sociedade Paulista de Photographia. Sem entrar em nenhuma consideração crítica das obras individuais, posso dizer que nesta segunda exposição já se nota maior homogeneidade na qualidade dos trabalhos apresentados, ou, em outras palavras, o nível geral da qualidade tem sensivelmente subido, tanto na concepção dos trabalhos quanto na sua execução e apresentação externa.

"Já se vê, pois, que tais certâmens têm um alto poder educativo.

"Mas o que se observa também — e isto não importa absolutamente em crítica da organização, pois sei pessoalmente e por demais as dificuldades vencidas – o que se observa, é que essas exposições em geral, e a última em particular, sofrem muito em consequência do acanhamento dos lugares em que se realizam. Por falta de metragem nas paredes, as obras apresentam-se num amontoado muito prejudicial à sua justa apreciação. Este aperto – muito involuntário, repito, por parte dos organizadores – não deixa de, até certo ponto, atrapalhar o julgamento. E o mal torna-se ainda mais patente quando o público, amontoado em duas ou três filas de fundo, faz esforços e espichamentos de pescoço para poder apreciar alguma obra que lhe parece mais interessante. E assim perde-se uma boa parte da utilidade educativa desses certâmens.

"Dirão talvez que aos organizadores é que cabe arranjar, para suas exposições, salões vastos e apropriados. Sem dúvida, mas... quem é que paga?

"Tais exposições têm forçosamente de ser realizadas no centro, no próprio Triângulo, pois a fotografia artística não é ainda suficientemente conhecida e apreciada em São Paulo para que as massas se abalem e se movimentem em procura de uma exposição localizada fora do Centro. É preciso — por enquanto, ao menos — levar a exposição ao público, não o público à exposição, de onde resulta ainda a exigência de um local térreo, abrindo sobre rua muito transitada.

"Ora, salas e salões nestas condições, térreos, vastos, claros e apropriados, não se encontram facilmente, e quando sim, o seu aluguel é, mesmo para negócios rendosos, coisas de espantar. As exposições de fotografias artísticas, ou quaisquer outras puramente acadêmicas e não comerciais, não podem arcar com tais despesas, pois além das despesas acessórias de instalação, iluminação, decoração, não se vê de onde possam vir os muitos contos de réis necessários para alugar um local adequado no centro.

"Parece-me, pois, que os poderes públicos deveriam tomar algum interesse nestas manifestações das aspirações coletivas à arte, e vir em auxílio das organizações que muito desinteressadamente se empenham nessas realizações.

Concurso de fotografias, 1929

"Já houve na Câmara, se a memória não engana, um projeto de um Palácio de Exposições Artísticas, ou coisa que o valha, a ser edificado no centro da cidade. Digamos que é plano grandioso, e portanto de realização onerosa — e demorada. Mas porque não uma subvenção anual, o suficiente, para a organização material do certâmen? Não sei se isto cabe à Prefeitura, à Secretaria do Interior ou a da Agricultura. Mas que a questão merece a atenção dos poderes públicos não padece a menor dúvida, e que não é nada descabida uma subvenção de uns poucos contos de réis por ano a uma sociedade idônea e desinteressada para as despesas materiais de um salão anual, cuja realização e organização ficariam inteiramente ao seu cargo.

"E nem se diga que seria ônus injustificado, porque improdutivo.

"A grande massa do povo não sabe ainda, não conhece os recursos fáceis que a fotografia põe à sua disposição para fazer obra de arte. Pensam que a fotografia é apenas a pequena 'cópia' insignificante que o rapaz do vizinho manda de vez em quando 'tirar' por 400 réis numa loja de artigos fotográficos, — ou toda complicada organização do profissional. A exposição, o Salão anual vem mostrar-lhe que, com um modesto aparelho 6 x 9, ele pode encher sua casa de trabalhos primorosos, pessoais, evocativos; e se, apaixonando-se pela ideia, ele passar as horas vagas da tarde ou do domingo em esforçar-se por penetrar os segredos da Arte, não será este para ele um trabalho útil, significativo, talvez uma revelação da beleza da Vida e da Natureza?

"A fotografia é hoje é uma verdadeira arte; é a Arte mais facilmente acessível ao grande público, pois pode ser, como de fato é, exercida por milhões de adeptos como mero passatempo. A fotografia, bem aproveitada, permite conseguir resultados de alta significação estética, com a vantagem de dispensar a longa aprendizagem da parte técnica, mecânica, da pintura, do desenho, da gravura. Sendo um meio seguro e fácil de pôr o culto, a realização das aspirações artísticas, ao alcance das massas, a fotografia pictorial merece todos os auxílios oficiais, pois a Arte é, e sempre foi, um dos mais poderosos elementos do progresso e da prosperidade das nações.

"A Itália de hoje é um inesgotável repositório de incontáveis tesouros de arte de toda a classe. A que deve ela esta riqueza — não estimativa e acadêmica, mas real e tangível — senão à proteção que os príncipes

florentinos e os ricos negociantes lombardos dispensaram à Arte nos séculos XIV, XV e XVI ? A França é hoje a capital artística do mundo, para onde afluem milhares e milhares de estudantes todos os anos para se aperfeiçoarem nos seus estudos, e suas grandes cidades são percorridas por milhões de turistas que vêm de todas as partes do mundo contemplar seus palácios e parques e as belas ordenanças dos seus monumentos e avenidas. A que deve ela esta fabulosa riqueza, senão à proteção dispensada aos seus artistas por Francisco I, Luís XIV e seus sucessores?

"E desta superabundância, desta ubiquidade da Arte, desta sua infiltração permanente em todas as manifestações ativas de uma nação, resulta esta qualidade preciosíssima do senso da harmonia, do gosto apurado, inato, podia-se dizer quase instintivo, daqueles povos, cujas obras, mesmo as mais puramente comerciais, se revestem de um cunho de elegância que os tornam preferidos em todos os mercados.

"Até do lado puramente comercial, pois é 'negócio' encorajar e auxiliar as artes. Não valerá a pena então que os poderes públicos de São Paulo, ciosos da boa reputação da 'Capital Artística do Brasil', façam alguma coisa a favor da arte moderna que é hoje a fotografia, mas que se pode tornar amanhã a Grande Arte Popular? — (a) F. Ruffier."

A propaganda pela fotografia.
O PAIZ, RJ, 22-23.9.1930, p.1-2
(segunda-feira)

Fotografia pictorial é ainda tema central do Photo Club Brasileiro, como Guerra Duval declara em sua entrevista ao repórter de O PAIZ ao fim de 1930. O formato entrevista é ainda raro. Nesse contexto, a outra ocorrência inclusa na seleção, realizada por João do Rio em 1909, embora muito próxima à crônica, é exemplo isolado na imprensa.

A fotografia como propaganda, anunciada pelo título, deve ser entendida a partir da difusão internacional dessa produção. É o que Guerra Duval enfatiza, em especial sobre seu trabalho pessoal, com participações em mostras de associações como o Camera Club of New York. Fundado em 1884, como Society of Amateur Photographers, o Camera Club, ainda hoje em atividade, torna-se uma das grandes associações fotoclubísticas. Dela participa entre 1891 e 1908, Alfred Stieglitz (1864-1946), por exemplo, entre outras referências do fotopictorialismo norte-americano.

O convite intermediado por Miss Grant indica, porém, uma inserção mais ampla, no campos das artes visuais. Frances Ruth Grant (1896-1963) percorre a América Latina em 1929, encarregada de promover intercâmbio cultural da região com os EUA. No caso do Brasil, essa ação resulta numa exposição em Nova York no ano seguinte no recém-fundado Roerich Museum, organizado pelo artista plástico de origem russa Nicholas Roerich (1874-1947). Frances Grant era diretora, desde 1921, da escola de arte, mantida pelo artista, o Master Institute of United Arts. Encarregada por Roerich para a missão de intercâmbio, Grant é figura chave para reunir quase cem telas de artistas brasileiros contemporâneos no evento, em Nova York, em outubro de 1930. Não se sabe, contudo, se houve então alguma participação do fotoclube, ou mesmo em exposição posterior.

fotoclube
fotografia artística
exposição

A propaganda pela fotografia

O que é e o que representa o Photo Club Brasileiro

As grandes cidades são organismos tão complexos que ninguém lhes pode, de um só lance de olhos, penetrar todos os aspectos, desvendar todos os recursos de trabalho e de progresso.

Há instituições que o grande público não conhece na exata proporcionalidade do seu mérito e da sua benemerência. Entretanto, elas exercem, muita vez, funções vitalizadoras do "tônus" geral, e representam por isso mesmo fonte de benefício profundo para a coletividade.

Está nesse caso, pode afirmar-se, o Photo Club Brasileiro, cuja atuação é das mais dignas de simpatia e aplausos. Instalado no edifício Odeon, à Praça Marechal Floriano nº 7, o fotoclube tem como diretores algumas das figuras de maior relevo na arte fotográfica brasileira, entre as quais a do Sr. Fernando Guerra Durval (sic) que assim nos disse, com amabilidade prestante, o que é e o que tem feito aquela útil instituição:

— O Photo Club Brasileiro foi fundado no ano de 1923...

— Há sete anos? — atalhamos com alguma surpresa.

— Sim. Há sete anos e, portanto, ele já tem alguma história. Nove foram os membros fundadores, dos quais três brasileiros. Atualmente, entretanto, a proporção de brasileiros é bem maior, sendo que eles constituem três quartos da totalidade dos associados.

— Quanto aos objetivos...

— A finalidade do clube é desenvolver e propagar o gosto pela arte fotográfica, mas, principalmente, pela "fotografia pictorial", que é o

meio da expressão artística, a fotografia elevada à suprema realidade e à naturalidade máxima. É quando o homem intervém para substituir a máquina.

— O clube, naturalmente, tem feito exposições...

— Sim. Já expusemos os nossos trabalhos por seis vezes, quer no Liceu de Artes e Ofícios, no Palace Hotel e na sede, quer em outros locais. Todas elas lograram despertar a curiosidade, e, deixe-me dizê-lo, a admiração pública. Basta dizer que o maior acontecimento fotográfico do mês de julho, próximo passado, no país, foi o VI Salão do Photo Club, que expôs verdadeiras obras de arte no gênero.

— Lembramo-nos desse salão. Quais os mais fortes representantes?

— Borba, Luiz...(...) Nicolas, Heitgen. Dos novos, Caminha, Esbérard, Osmany, De los Rios e M. Monteiro, além de outros.

Em seguida, o Sr. Guerra Duval passou a falar dos progressos extraordinários verificados no seio do clube, que conta com verdadeiros artistas da máquina. Naquele momento dissemos-lhe vagamente que havíamos lido, algures, uma notícia sobremodo honrosa para nós, brasileiros: a vitória de um artista fotógrafo no estrangeiro num concurso ou exposição onde figuravam milhares de concorrentes.

— Fui eu — atalhou o Sr. Guerra Duval. O Camera Club, de Nova York, e o Salão de Los Angeles convidaram-me para expor alguns trabalhos de fotografia pictorial. Enviei-os e eles foram aceitos, sendo de notar que de tal modo foi rigorosa a escolha que, de 2.000 trabalhos, apenas 171 foram admitidos. Nessa Salão, ainda, somente dois artistas não eram americanos.

— Uma vitória brilhantíssima — dissemos, admirados.

— Depois tive um convite para a exposição de Nova York, em maio passado. É a chamada Exposição dos Duzentos, onde são expostos anualmente os duzentos melhores trabalhos fotográficos do mundo. Nesse certâmen as fotografias são admitidas independentemente de julgamento.

O fotoclube, por sua vez, recebeu do "Rarus Museum", de Nova York, por sua representante, miss Francis Grant, um honroso convite para a

grande exposição de fotografias artísticas brasileiras naquela formosa sociedade yankee.

O fotoclube acaba de enviar, por intermédio do embaixador americano, vários trabalhos de nossos mestres da "camera", tendo recebido a promessa de ser feita, no nosso próximo Salão, de dezembro, uma exposição de obras dos melhores artistas americanos.

— Um intercâmbio... fotográfico — interrompemos.

— Isso, justamente. É uma forma de ótima e oportuna propaganda de nosso país, no estrangeiro. As fotografias falam bem mais alto que os discursos empolados. O Brasil não deve apenas ser falado lá fora. Deve "ser visto"...

Após uns momentos, tornou o nosso gentilíssimo interlocutor.

— Nós, do fotoclube, recebemos, todas as semanas, insistentes, reiterados convites de toda a parte, rogando a nossa presença em exposições, concursos e mostras de arte.

— Ainda há pouco, foi a cidade de Boston que nos convidou a tomar parte num importante certâmen com prêmios, sendo adjudicado ao vencedor da prova um auxílio de 250 dólares, além do mais de vinte outros prêmios diversos.

— Quer isto dizer que os associados estão sempre em contínuo estado de "training"...

— Perfeitamente. Aqui nós realizamos concursos internos semanais e exposições. A crítica é severa, terrível, porque os críticos das fotografias são … fotógrafos...

— E no momento, há alguma iniciativa? — perguntamos, sempre insatisfeitos.

— Recentemente a Sociedade dos Artistas Brasileiros acha-se ocupada em organizar uma exposição de fotografia pictorial, dando-me o encargo de dirigi-la. Essa exposição será realizada no salão nobre do Palace Hotel, brevemente. Iremos expor o "último grito" da arte fotográfica.

E mais coisas nos disse o Sr. Guerra Duval. Como já havíamos ouvido o necessário, despedimo-nos, agradecendo-lhe a agradável palestra com que nos honrou.

* * *

É a seguinte a atual diretoria do fotoclube, que tem a sua revista – um mimo de arte – no 6º ano de vida:

Presidente, Dr. Luiz Paulino Soares de Souza; vice-presidente, Francisco G. de Carvalho Junior; 1º Secretário, Fernando Augusto Pereira; 2º Secretário, Mario Monteiro; 1º tesoureiro, Dr. Osmany Coelho e Silva; 2º Tesoureiro, Ferdinand Esbérard; diretor técnico, Guilherme Wenning; redator, F. Guerra Duval.

RIO, João do. O caçador de beleza

A ILLUSTRAÇÃO BRAZILEIRA, RJ, (5): 81-83, 1.8.1909. il.

(domingo)

A entrevista com Estevão Lartignac surpreende. Na forma, por ser ocorrência única, no recorte dessa antologia, ainda que o texto esteja próximo da crônica. Sobre o fotógrafo, nascido em Rouen, ao norte da França, e mesmo sobre o companheiro de viagem do escritor João do Rio, Olegário Pradal, nada se sabe.

O ambiente, o sul da França, a costa do Mediterrâneo, o clima de luxo e turismo internacional, que surge no período como fenômeno crescente, revelam a atmosfera de época, mas também um cenário em que o dandy, jornalista e escritor, parece confundir-se como cronista e personagem.

O fotógrafo Estevão Lartignac surge aqui como figura de certo exotismo, ao redor da qual giram a aventura, o imaginário do deserto, da recusa à civilização europeia sofisticada, facetas envoltas por uma atmosfera de hedonismo.

A primeira impressão, considerando o escritor, seria quase tomar a entrevista como ficção, um texto marcado pelo ritmo, pelo frenesi. Se o artigo não reproduzisse as imagens realizadas por Lartignac, seria difícil crer em tal personagem. As oito imagens expressam essa mescla de aventura e erotismo.

o artista
fotografia artística
entrevista

O caçador de beleza

Nós vinhamos de Turim em automóveis velozes. Era todo um grupo de gente, cuja profissão principal é divertir-se. Três ou quatro raparigas, *estrelas* de pequenos teatros, três ou quatro rapazes encantadores desenvolvendo um vago parasitismo, uma vaga exploração, uma evidente *gigologismo*, e duas criaturas ricas, proprietárias dos autos de *course*, dono das *estrelas*, e infinitamente amáveis. Oh! aquela corrida pela Riviera, diante da Grande Bleu, o venerável Mediterrâneo! Aquela invasão de cidades feitas para as luxúrias dos *trains de luxe*, para o vício errante dos príncipes russos, dos milionários esgotados e das velhas damas delirantes, curva airosa da terra, onde moram a luz suave e o perfume enebriante!... E precisamente, depois de um almoço com muito *Pommery* bruto na sala do Hotel de Paris, nós distendíamos as pernas pelas ruas de Nice, eu e Olegário Pradal, quando nas proximidades do mercado, subitamente Pradal estaca.

— Tiens! C'est loi!

Era um sujeito de face violenta, barba ruiva, olhos brilhantes. O fato acusava longo uso e falta de tratamento. O chapéu mole tombava-lhe sobre o olho esquerdo um pouco inconvenientemente. Deu-me a impressão de um anarquista inteligente a princípio. Logo em seguida a de um Diógenes *cicerone*. E afinal, pelo modo que agitava os braços, por que grifava as palavras com os gestos, a lembrança de Michelangelo moço, a deblaterar contra Da Vinci...

— Mas há dois anos que não recebia cartas tuas!

— Achei inútil dar-te lições de beleza sã, quando tu não deixas de refocilar na infecta Paris !

— E ficaste todo esse tempo?

— E volto!

Pradal teve então a bondade de apresentar-me. O homem não era nada do que eu pensara, e era muito mais. Nascera em Ruão, fizera humanidades e metera-se a querer ser pintor. Mas com umas ideias do mundo tão estranhas! O pai cortou-lhe a pensão, e Estevão Lartignac desenvolveu a sua extraordinária teoria da vida: — trabalhar infinitamente pouco servindo-se sempre do auxílio do burguês idiota, rolar pelo mundo para conhecer os homens e as cousas, viver sempre em contato com as classes baixas para ter a noção relativa da humilhação, e procurar na vida a sua única razão de ser: — a perfeição física, a beleza da plástica, o encanto da linha corpórea. Lartignac viajara muito, visitara todas as cidades do centro das civilizações e conhecia toda gente. De repente parava na rua:

— Estiveste em Mônaco? Como vai a Julieta, a princesa?

— Regularmente sabes, educando a filha...

— O príncipe é que me saiu um tunante....

Era engraçadíssimo de autoridade, e a sua psicologia exercia-se de preferência contra as mulheres num escalpelamento de misógino feroz. Contra as mulheres, é preciso dizer, as que mordem *sandwichs* no Cuvillier às seis da tarde, vão aos chás do Ritz, estão nas repetições gerais, têm quatro ou cinco *flirts*.

Esse trem artificial de Paris fizera-o percorrer a Itália inteira desde Veneza a Nápoles, desde os gondoleiros sonhadores aos marinheiros nostálgicos e morenos, atirara-o para a Sicília, levara-o mais longe, a Constantinopla variegada, à velha Istambul viciada, a Brussa, e para diante, na Grécia, a Atenas, a Náuplia... Lartignac fizera todo o Mediterrâneo na parte europeia.

— É um temperamento de viajante. Por que não vai à América ?

— Porque a América não pode existir para um artista latino. O único mar de tradições históricas, o único mar viajável, é o Mediterrâneo. Nas suas margens, da Grécia às colunas de Hércules, floriu e floresce tudo quanto há de belo, de espiritual e de fascinante.

— E, entretanto, fez Olegário, o Lartignac vem da África, vem do deserto, onde esteve quatro anos, nu, na areia, tomando banho de sol!

Lartignac era positivamente interessante. Poucos minutos depois da nossa palestra percebi que me desprezava como ao mais reles filisteu, e logo o rodeei da mais viva admiração simpática nos dias que o grupo festeiro demorou em Nice. Lartignac, de começo, conservava um silêncio imperial quando nos achávamos sós – porque era do bando e quase todos pareciam temê-lo. Depois permitiu-se algumas reflexões irônicas sobre os ausentes, que ajudei ironicamente. Lartignac disse-me:

— Tu és da espécie dos rastaqueras de fora de Paris. É a melhor e a mais inteligente posição para habitar aquela cidade, abundante de uma espécie perigosíssima: a dos rastaqueras parisienses. Não imaginas. Essa gente pôs-me tão neurastênico que tive de ir fazer uma cura de sol no deserto, depois de em vão procurar repouso na Europa.

E contou-me a sua viagem no Egito. Fora na terceira classe, empilhado com *fellahs*, de um desses paquetes riquíssimos das *luxurious travels* britânicas, gozando os maus tratos, meio faminto, sujo, piolhento, escorraçado a chicote, enquanto na primeira classe milionários e príncipes tripudiavam entre valsas enervantes e os cozinheiros atiravam ao mar os restos esplêndidos dos banquetes opíparos. Ele gritara e se revoltara como os *fellahs* – até o Cairo.

— E dizer que essa gente assim, ignorante e mal tratada, apenas gado humano, era bela, era naturalmente bela e sã, os homens feitos de músculos e de força, as mulheres de graça airosa, e os *touristes* ricos, os grandes senhores arrastavam carcaças desengonçadas e faces pálidas de fim de espécie! A beleza, a grande beleza física só existe no animal instintivo, nas classes ínfimas, no homem e na mulher sem cultura e sem mentira!

Quem, porém, não viaja agora o Egito? É um passeio da moda como há dez anos era o de fazer a Scandinavia em *yacht* próprio. Se as companhias armam formidáveis reclamos, levando em navios fretados especialmente, homens de letras como Paul Adam ! Ao saltar no Cairo, Lartignac viu que as suas libras chamavam-se *giné inglisi*, as moedas de vinte francos *bintu*, e que os mendigos o perseguiam com exclamações: *ba kechiche! ya Khaouarige! ba kechiche!* Mas viu também que entre os *touristes* havia muitos conhecidos, explorados pelos *drogmans*, fazendo a *tournée* do Egito; Cairo, Alexandria, Binihasan, Luksor, Philae, que vai desaparecer, muito mais divertidos nos cafés, nos *kahoués* com os *rifai*

domadores de serpentes e com as danças lascivas das alméas, que com as civilizações superpostas no esplêndido don do Nilo. Apesar disso demorou, ora em companhia desses mundanos amigos no confortável dos hotéis, onde o luxo sombreado das salas bem indica a imensa depravação geral ou pelas ruas em contato com a canalha mista das cidades do Nilo, ouvindo nos *kenisée* cânticos em copta, misturando-se aos levantinos belos, aos italianos, aos judeus, aos *bedaoui*. E é impossível saber o que fez — quando nas classes baixas já casam meninas de dez anos pelo dote de seiscentos francos e com toda a pompa muçulmana, desde a procissão ritual ao banho, o *zeffet el haman* até aos gritos de alegria do mulherio, os *zaghârit* espetaculosos...

— Meu caro, a moral é um preconceito aglomerante de nacionalidades, dizia-me ele, passeando a perspectiva luminosa da Promenade des Anglais. Todos nós somos no fundo amorais, ou pelo menos contra as leis da moral católica. A hipocrisia é uma pintura que não engana. Para gozar o instinto solto das raças é preciso viajar. Com o estrangeiro não se tem responsabilidades nem receios. Faz-se tudo. Viajar! Viajar!

E o seu deserto foi o deserto das imediações do Mena House Hotel, o deserto com que defronta a Esfinge, o deserto das três grandes pirâmides de Gizé, das pirâmides de Abou Roach, próximo da aldeia de Kerdasé, ou ainda mais perto, as pirâmides de Aboussir. Aí, Lartignac arranjou uma pele de leão, e à sombra da pirâmide de Abou-Gurab, estendia-se nu, na pele, olhando o sol, na calentura sã das areias líbias, imaginando a beleza, junto ao santuário que o faraó Noussère levantou a Apolo. E veio-lhe dessa temporada higiênica o amor pelas formas livres dos corpos, pelo encanto fascinante dos tipos do Oriente. A princípio esquissava nervosamente. O seu lápis porém estava de tal forma habituado a apanhar cousas de Montmartre, que para longe o atirou e com respeito comprou uma máquina fotográfica. O tipo curiosíssimo de esteta boêmio, alma de Helleno de Alexandria aos solavancos na *sabotage* de ideal contemporânea, incapaz de reproduzir a beleza integral que o cosmopolitismo não percebe, frusto e desesperado, inteligente e irônico, original para os *soupers* pândegos da Abbaye do Albert e as grossas-troças de Nice, imensamente infeliz para poder ver tudo, tendo a certeza de não poder tudo reproduzir, armou-se de um

kodack e foi a fotografar as divinas formas carnais do Oriente, andou pelas cidades onde passam os *touristes* cronometrados pelas agências de viagens, descobrindo, à beira misteriosa do Nilo em *dahabeahs* ou às portas dos areais imensos, a beleza grácil dos corpos virgens, a graça poderosa da eclosão dos efebos, a desabrochar como pelo inverno desabrocham, entre os loureirais surpreendentes, as flores de sangue da euphorbia pulcherrima. E, miseravelmente, como qualquer de nós o poderia fazer, — fotografando!

— Que queres tu? Num mundo em que o Fallières é presidente da República, e a vida uma escravidão imensa a negativa estética dos verdadeiros tiranos, que são os ricos, a beleza natural é uma manifestação esporádica. Já não há mais gente bela nas cidades. Há, quando muito, algumas criaturas bonitas. Era preciso, através das terras muito vividas, descobrir essas recordações de um tempo findo, essas saudades da forma suave. Não sou um artista. Não há mais artistas. Sou um repórter fotográfico, na *enquête* da divina beleza... A verdadeira beleza é a do Oriente, é a dura faixa de terra da África que o Mediterrâneo banha, é a beleza pura, ingênua e sensual, a beleza animal do Egito, da Tunísia, da Argélia, o esplendor carnal que se encontra, já prostituído pelos estrangeiros nas cidades da Argélia: Oran, Blidade, Briska, Constantina, Sidi-bel-Abbé, Tlecem, El Kantara, Thiugah... Só esses nomes dão-me a impressão gustativa de um manjar exótico.

— Mas também com os europeus?

— De mais. São infectos. As principais cidades têm hotéis de cinquenta francos por dia e *touristes* ingleses em cada canto. Mas em compensação...

Os seus olhos brilhavam. Esses dois olhos redondos, brilhavam sempre, mas ao falar da beleza, na espécie de apolinismo que o acometera, apertavam-se como se quisessem divisar no éter as formas evocadas.

Um dia, era o meu derradeiro dia de Nice, Lartignac aparecera ao almoço, estigmatizando a *noce* universal, as *cocottes*, os *gigolos*, os *jeunes-marcheurs*, e mesmo uma tentativa de *bridge*. Então dei-lhe o braço, fomos ver, não os elegantes naquela hora de sesta, mas os barqueiros morenos, as amplas mulheres do Mercado. E de repente, ele disse.

— Não é possível que vás sem ver as minhas fotografias.

— Com imenso prazer.

— Nada de ironias. Não sou fotógrafo amador com a mania artística. Por consequência não é pelas fotografias. É pelos tipos.

— Pois claro.

Trepamos então ao péssimo *garni* de Estevão Lartignac. Como bagagem, Lartignac tinha apenas uma velha *valise* com escasso linho, se é que o tinha, e uma inaudita mala. Foi a mala que abriu. Abriu, curvou-se. Estava cheia de fotografias. Era um desses luminosos dias de Nice, em que a gente pensa nos círculos de cristal de Aristóteles. A atmosfera se tecia de uma maciez de rosa orvalhada. Tudo tinha uma luminosa cor azul. E Lartignac, o homem forte do deserto, o caçador de belezas, o primeiro doente de apolinismo, estava transfigurado, com a boca molhada, os olhos radiantes.

— Olha! Vê! Anda! Olha esta!

Então foi, naquelas fotografias, graças talvez ao poder da sugestão, para mim o maravilhamento. Havia pequenas negras nuas, a carapinha enfeitada, como espadas de ônix, lembrando a rainha de Sabá e do Emiar; havia belezas ardentes de Salambós perdidas, havia graças passionais de colos que relembravam o Cântico dos Cânticos, e a palpitação opulenta dos hexâmetros de Virgílio ao falar de Elisa em Cartago; havia *poses* hieráticas de raparigas apanhadas em Kartum com o olhar e o nariz de Cleópatra; havia adolescentes nus com a face de Antino e a graça levípede das gazelas. E era depois um oriente de *feérie*, povoado de *gandouras*, de *bournous*, de *haicks* de pedrarias ardentes, um oriente com pátios mouriscos, repuxos em surdina, grandes pavões brancos, abrindo a cauda ao fumo enebriante dos braseiros entre cofres de esmalte, sob uma chuva de flores de amendoeira; um oriente de mil e uma noites, em que as mulheres apareciam com as cabeleiras pesadas, caídas à raiz das sobrancelhas, olhando com aquele olhar oriental, que não vê crime no amor e recorda os ritos secretos do *El-Klab*, um oriente de vilas escusas em que os adolescentes kabylas ardiam em sorrisos comprometedores e inquietantes... Todo um mundo de beleza, de formas admiráveis, surgia da velha mala estragada, todo um turbilhão de criaturas de um galbo divino, que

vivem, que sentem, amam, talvez sofram, e mostram a outros a deliciosa tentação das suas nudezes polidas, fixava-se naqueles leves papéis, sorrindo. Era um sorriso infinito, um sorriso a repetir-se de semblante, em semblante, o diabólico sorriso de Astarté....

— Dá-me algumas dessas fotografias, Lartignac...

— São belas, hein? Pois bem, podes levar. Mas leva apenas algumas vestidas, as mais vestidas.... Depois, um arranco da alma:

— E todas existem e eu vi todas e não as posso ter aqui, reunidas, minhas, *houris* de um enorme serralho, o serralho da perfeição inteiramente meu, só meu... No dia seguinte, a caravana alegre deixava Nice. No mesmo automóvel, Pradal comigo dizia:

— Então, curioso? Sabes que volta à Argélia? Mostrou-te as fotografias? É perigosíssimo, meu caro.

Estranho caso de psicopatia. Imagina um amante patético da suprema forma carnal, um amante visual. É o apolinismo *à outrance*, o desequilíbrio de um *ralé* que escapou de ser genial. Guarda as fotografias. São documentos convulsivos de um pobre pagão à caça da perfeição. E como se fazia um silêncio, melancolicamente:

— E são talvez exemplos da Beleza perfeita, a única cousa séria deste mundo.

João do Rio

CARREIRO, Carlos Porto.
Impressão artística.

O PAIZ, RJ, 24.11.1911, p.1

(sexta-feira)

Carrero (1865-1932), advogado de formação, foi poeta, tradutor, professor e jornalista, sendo membro-fundador da Academia Pernambucana de Letras. Mas é sua tradução em 1907 de *Cyrano de Bergerac*, peça teatral escrita em 1897 por Edmond Rostand, reeditada em 1976, sua referência mais conhecida.

Sylvio Bevilacqua é várias vezes referenciado nessa antologia, como tema de artigos e como autor, dedicado desde sempre ao retrato, à representação da mulher.

Surge, no ensaio de Carrrero, não mais como fotoclubista, mas, em perfil de artista, como profissional estabelecido. A descrição do ambiente do estúdio é detalhada, embora o texto busque evidentemente criar uma atmosfera impressionista. É importante ressaltar, o que em si está expresso no espanto do jornalista, na forma diferenciada do espaço de trabalho frente ao estúdio comercial até então conhecido. Nesse caso, mais informal, procura-se fazer, aparentemente, do ambiente um elemento estratégico para a produção do retrato.

Veja à p.253 a descrição do estúdio de Nicolas Alagemovits.

o artista
fotografia artística
estúdio

Impressão artística

O ateliê de Sylvio Bevilaqua

Longe vão os tempos em que a arte fotográfica era a reprodução branco-negra de uma imagem, sem relevo nem vida, além daqueles que certas condições de luz "queriam" conceder-lhe.

O fotógrafo era um artífice, não era um artista. Não passava de um motor, ou, antes, de uma verdadeira máquina fotográfica, porque o que se chamava máquina merecia muito pouco esse nome.

O pintor era o sol, e somente ele. Os meios de que dispunha o operador eram os mais restritos e os menos variados.

Hoje tudo isso está mudado. A fotografia moderna é uma nobre arte que emprega o concurso de outros conhecimentos. Enriqueceu os seus processos, aperfeiçoou os seus métodos, utilizou diversas espécies de matérias, deixou de ser vassala do sol para render-lhe apenas um tributo de gratidão remota.

Fez-se um dos ramos da pintura e serve de laço concreto, experimental, entre as belas-artes e físico-química.

Decerto, os progressos da fotografia se têm nobilitado, e *noblesse oblige*, a arte do fotógrafo é mais difícil atualmente do que o era há vinte anos.

Sem entrar na técnica especial da arte fotográfica, nem lhe querer traçar a história desde Niépce e Daguerre até os Lumiére, Lippmann, Neuhaus e Seil — baste-me convidar o leitor a comparar dois trabalhos do gênero: um apanhado há vinte anos, o outro composto segundo os processos modernos.

A diferença é visível: não há simplesmente superioridade na fixidez dos traços ou uma perfeição das linhas. O retrato fotográfico atual tem de ser um trabalho de expressão tanto quanto de impressão, e tem de ser uma obra não só de perícia como de gosto.

A ciência, abrindo ao fotógrafo um campo mais vasto de operações e fornecendo-lhe múltiplos recursos industriais, parece ter-lhe exigido, em troca, os requisitos necessários aos eleitos da arte.

Decerto, os progressos da fotografia têm sido espantosos. Reproduzir o tom natural dos objetos pela fotografia das cores utilizando a gama espectral hoje reduzida, como se sabe, a três tipos; obter, pela sensibilidade extrema de uma película, a fotografia instantânea e suas consequências; fotografar o invisível, suprimir os meios opacos, são maravilhas, sem dúvida.

Mas todas estas conquistas são presentes da ciência.

O que é propriamente arte na fotografia é personalíssimo, como tudo o que entende com a estética.

Neste particular, a fotografia das cores e a instantânea, se por um lado abriram novos horizontes ao fotógrafo e ao pintor mesmo, revelam-lhe atitudes, proporções e "momentos" de luz absolutamente não percebidos — por outro não concorreram para tornar mais mecânicos os processos.

O fotógrafo precisa, hoje mais do que nunca, ser um artista.

É o que eu noto nos processos fotográficos do meu amigo Sylvio Bevilaqua.

A sua "maneira" impressiona, desde logo, o visitante pelo aspecto de seu *ateliê*. Nada daqueles cubículos apertados, tresandando a drogas, em que, nas oficinas antigas, o cliente esperava a sua vez folheando um álbum de fotografias berrantes. Nada de cenografias baratas e preciosos estofos ainda mais baratos, pondo umas notas cinzentas ou pardas diante dos olhos da gente.

Nada de estufas a 40º centigrados, pomposamente decoradas com o nome de *ateliês*; nada, com que prazer o digo, do clássico aparelho de tortura que prendia a cabeça e obrigava o cliente a atitudes incômodas e falsas. Nada disso.

Uma sala vasta, mobiliada com muito gosto e sem simetria alguma, semeada de obras de arte, fotografias, desenhos, quadros e telas executados por vários processos artísticos ou industriais, e retratos... retratos dispostos aos caprichos de um acaso bem dirigido...

E o *ateliê?* É a sala.

Ninguém repara nisso ao entrar. A máquina se disfarça modestamente por detrás de uma colunata elegante recamada de retratos.

Coelho Netto está entronizado ali, enquanto se lhe não ergue o pedestal da glória incontestável.

Mas a luz? A luz entra por uma larga vidraça velada de reposteiros, que rasga uma parede lateral.

E, em seguida à sala, um terraço, estreito e comprido, dizendo para a Avenida e para a paisagem: Morro do Castelo, um trecho da baía — descortino higiênico, do alto de um 4º andar, para longe, para o espaço livre. Dá ganas de voar. Desenruga frontes, predispõe almas para a *pose* feliz.

Sylvio compreendeu com razão que uma fotografia humana deve ser uma cópia não só do rosto e da forma, senão também da fisionomia e da atitude.

Fotografar caras impessoais e manequins vestidos, isso pode fazê-lo toda a gente que possua uma kodack e seus pertences.

Mas, apanhar o semblante, que é a alma do rosto, e colher o gesto, que é o espírito da forma, não é certamente para quem quer.

Por isso a fotografia instantânea é tão reveladora. Traidora deveria eu dizer, porque registra, indiferentemente, belezas e senões, atitudes graciosas e grotescas, sorrisos e carantonhas.

Um das habilidades do artista é utilizar-se das propriedades do instantâneo para obter fins estéticos.

Ninguém se resigna a ser feio, pelo menos em retrato.

Sylvio não se limita, portanto, a dar a necessária disposição de luz que a técnica lhe ensina: estuda o seu cliente como quem estuda um modelo, sonda-lhe a psicologia, entretendo-o, conversando. Tal qual se

enganavam antigamente as crianças, por meio de toques de campainha ou chamando-lhes a atenção para um passarinho que ia sair da objetiva, — assim ele vai aliciando, jeitosamente, a sua visita.

Colhidas as impressões, fixada a mais natural atitude, a melhor luz da cabeça e do semblante, o resto marcha por si: um convite para a *pose* de um segundo, uma pressão da *pera* da instantânea...

O retrato.

Não me quis ocupar nestas ligeiras impressões do que diz respeito à perfeição, ao bem acabado dos trabalhos de Bevilaqua.

O que me interessa nos seus processos é a boa compreensão do ofício, o amor com que ele cultiva a sua arte e o carinho que lhe merecem os mínimos pormenores da execução.

Carlos Porto Carreiro

Impressão artística, 1911

Artes e artistas/ Exposição Sylvio Bevilacqua.

O PAIZ, RJ, 24.6.1913, p.3

(terça-feira)

O comentário sobre a exposição de Bevilacqua registra, detalhadamente, o circuito social em se insere o fotógrafo e sua produção de retrato. A menção a Giovanni Boldini (1842-1931), artista italiano, radicado em Paris, é reveladora. Artista com obra de grande impacto gráfico, Boldini surge como retratista de sociedade, dedicado à representação feminina glamourizada.

Bevilacqua dedica-se ao tema da mulher desde sempre. Em julho de 1903, recebe duas menções honrosas no segundo concurso promovido pelo Photo Club de Paris, uma delas na categoria "mulher e criança". Na década de 1920, precisamente outubro de 1921, publica por exemplo nas edições de 8 e 22 de outubro da REVISTA DA SEMANA, extenso conjunto de sua produção de retratos femininos, que caracterizam o desenvolvimendo do seu trabalho, explorando de forma bem sucedida uma atmosfera difusa, em chave diferenciada do padrão comercial vigente. Seria natural que a ele recorresse a mesma revista, na edição de 29 de outubro, a respeito do concurso promovido pela publicação: "Qual é a mais bela mulher do Brasil?". As candidatas deviam enviar fotos, forma que é contestada em artigos dos acadêmicos Augusto de Lima e Coelho Netto, que recebem a réplica do fotógrafo.

Sobre os retratos em pastel, apresentados na exposição comentada, em 1913, merece lembrança que a técnica não é objeto do círculo fotopictorialista. Antes disso, na verdade, trata-se de um processo usual nas décadas de 1910 e seguinte em estúdios comerciais.

Oportuno destacar ainda, em conflito com declaração de Guerra Duval em 1931, à p.259, a referência de que o Photo Club do Rio de Janeiro estava em atividade então, no ano de 1913.

o artista
fotografia artística
exposição

Artes e artistas
Exposição Sylvio Bevilacqua

Devido ao mau tempo de ontem, foi adiada para hoje, à 1 hora da tarde, a exposição de fotografias artísticas, de Sylvio Bevilacqua, em seu *ateliê*, no 3º andar da Associação dos Empregados no Comércio.

Esse belo certâmen de arte consta de 32 fotopastéis, nos quais reconhecemos as seguintes senhoras e senhoritas: Bento Ribeiro, esposa do Sr. Prefeito do Distrito Federal, Gaby Coelho Netto, esposa do deputado Coelho Netto; Santos Lobo, Isa Guaraná, Itala Vaz de Carvalho (née Carlos Gomes), Costa Leite, Gustavo van Erven, Carvalho Braga, Guiomar Lacaille, Octavio Reis, Nemesio Quadro, viúva Heitor Cordeiro, Zelia Barcellos, Dodsworth Toledo, Manoel Costas, Braconnot, Heloisa Leal, Vera Barbosa, Noemia Nabuco de Castro, Thaumaturgo de Azevedo, Estella e Vera Pimentel Brandão, Odette e Tetéa Gasparoni, Hortencia Mello, Braconnot, Jedda Chiabotto, Zelia Barcellos e um retrato do poeta Olavo Bilac, havendo também inúmeras fotografias, feitas por Sylvio Bevilacqua durante a sua carreira artística, e um grande numero de fotografias simples.

Há anos dedica-se o ilustre artista a esse gênero de arte, tendo em rápidos progressos obtido os mais positivos resultados; a sua reputação de artista fotógrafo tem sido adquirida desde o segundo ano de prática.

Fundando o Photo Club do Rio, em companhia de Barroso Netto e do Dr. Alfredo Lage, obteve Sylvio Bevilacqua os melhores resultados, não só na fotografia, como também em relação ao Photo Club do Rio, que, fundado há 11 anos, conta elevado número de associados da nossa fina elite e um grande número de amadores e profissionais.

Em 1910, concorreu Sylvio Bevilacqua a várias exposições nas principais capitais da Europa, obtendo medalha de ouro e uma menção

honrosa do Photo Club de Paris, sendo escolhido sócio correspondente pela Real Sociedade Fotográfica da Inglaterra. Obteve a medalha de prata na exposição anual de Nice, e ainda em várias exposições de fotografia artística, entre as quais se achava uma belíssima fantasia fotográfica, intitulada *Monástica*.

Nesse quadro se reconhece, entre nuvens de incenso, em êxtase religioso, a figura da Exma. Sra. D. Gaby Coelho Netto.

É um dos mais belos quadros do gabinete de trabalho do ilustre escritor.

Secretariando o internato do Colégio Pedro II, com a resignação e a abnegação de um beneditino, consagrava Sylvio Bevilacqua todos os seus ócios à arte para a qual desde criança se sentiu inclinado, mostrando apenas aos íntimos os troféus de glória que no decurso de sua carreira ia colhendo, e as suas produções, verdadeiros mimos de arte fotográfica.

Dotado de uma grande tenacidade, aliada a uma coragem invencível, soube Sylvio Bevilacqua vencer calmamente todas as dificuldades que se lhe deparavam, lutando sempre pelo seu ideal, isto é, a fotografia artística, em fotopastéis.

Sendo um bom paisagista e conhecendo perfeitamente o desenho, em que se aprimorou com seu irmão, o laureado artista da Escola de Belas-Artes Raul Bevilacqua, começou Sylvio Bevilacqua a cultivar paisagens, a pastel, passando depois a rigorosos estudos de anatomia e de figura humana, colorindo-os depois a pastel.

Acompanhando por meio de revistas sobre fotografia e das obras mais modernas sobre esse gênero, manteve desde logo correspondência com os principais mestres dessa arte, entre os quais o velho Boldini, que nessa época em Paris (1897), deslumbrava as exposições anuais. Nesse ano foi feito o belíssimo retrato artístico de Mlle Odette Padron, que provocou um escandaloso processo com a justiça francesa.

Atualmente, como secretário do Photo Club do Rio, mantém Sylvio Bevilacqua, por si e pelo fotoclube, correspondência com os principais artistas, tais como [Puyo], Demachy, Steichen, Boissonnas e Mlle Lagarde, em Paris, acompanhando passo a passo os progressos dessa arte.

A exposição de hoje é a segunda nesse gênero, que Sylvio Bevilacqua realiza, a qual, certamente, será sempre concorrida, a julgar pela afluência que tem tido e pelo elevado numero de convites que foram expedidos a pedido de muitos amadores, profissionais e admiradores.

Essa festa de arte será um dos *clous* da presente *season*, sendo o seu *ateliê* um dos pontos mais frequentados pelo nosso *high-life*.

Realizada anteontem a exposição oferecida à imprensa, sendo marcada a sua inauguração para ontem, foi, finalmente adiada para hoje, à 1 hora da tarde.

Entre as muitas pessoas que visitaram a exposição até ontem, notamos: Sras. Isa Guaraná, Ida Soteler, Odette Gasparoni, Vera e Estella Pimentel Brandão, senhorita Villarde, Sra. Taveira, professor H. [Stoleler], Dr. Ramalho Ortigão, Dr. Honório Bicalho, maestro João Nunes, Dr. Carlos Gasparoni, Dr. Jorge Esteves, Dr. Roberto Gomes, Dr. V. Carrilho, Dr. Leopoldo Teixeira Leite, pelo *Jornal do Commercio*, e Bilac Guimarães.

CHRYSANTHÈME. A arte na fotografia.

ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, RJ, X (101): n.p., jan.1929

Neste segmento de artigos, que tem a figura do artista como elemento central, textos que procuram estabelecer perfis do artista, Nicolas Alagemovitz (1893-1940), diferentemente de outros abordados, marca sua presença no panorama local a partir de meados da década de 1920 até 1940, ano de sua morte.

Seu estúdio carioca torna-se centro de grande frequência social e cultural. Recebe artistas plásticos como o mexicano David Siqueiros, em 1933, promove exposições como a mostra de desenhos de Ismael Nery em 1930, cede espaço a artistas como Núcleo Bernardelli. O Studio Nicolas está sempre aberto a esse intercâmbio.

De forma surpreedente, considerando o recorte do projeto, sua trajetória é recuperada com detalhes por Rachel Abdala (2003). Nicolas é também sócio do Photo Club Brasileiro e, mencionado por Guerra Duval, por exemplo, em 1930 (veja p.230, como também p.218, sobre sua participação na coletiva de 1927).

Chrsysanthème, pseudônimo da escritora Cecíla Moncorvo Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1870-1948), responde pelo ensaio transcrito. Escritora, com contribuição regular na imprensa, Cecília tem igualmente traçado seu perfil por Abdala, na obra em questão. Rachel caracteriza sua produção e aponta o mérito do ensaio ao "revelar aspectos da prática fotográfica, detalhes da organização do estúdio e traços da personalidade do artista-fotógrafo".

A arte na fotografia

Quem quiser admirá-la, hoje em dia, corra depressa ao *ateliê* do grande e magistral Nicolas, que não se contenta em retratar as fisionomias das criaturas, mas que procura, através dos seus traçados, a alma que os anima e os faz resplandecer.

Num recanto da Avenida, em frente à Cinelândia, o seu lindo gabinete fotográfico revela, desde a entrada, o gosto artístico do seu proprietário. Pelas paredes escuras da salinha tépida e pessoal, alinham-se os retratos de todo o nosso mundo *select*, alguns rostos clareados pelo sorriso da esperança na vaidade, outros velados pela sombra da melancolia da vida. Nenhuma aparência monótona ou banal nessas revelações espirituais, nenhum retoque vulgar nessas demonstrações físicas do indivíduo.

Como se os olhos de Nicolas possuíssem o poder milagroso de adivinhar o que se passa no subconsciente daqueles que o vão procurar, na ânsia de se verem sobre o papel como num espelho, nós vemos o estado de sua alma nessa hora, sobressair das atitudes involuntariamente forçadas do retratado.

E, sobretudo, Nicolas é o fotógrafo artista das mulheres. Ninguém, como ele, assimilou o dom de se apoderar rapidamente de um sorriso feminino, da expressão costumeira de uma face desse ente, tão fugitivo nas modalidades apresentadas ao público. Caricioso, suave, quase felino, ele atrai em confiança a mulher, arrancando-lhe os seus segredos, o mais elevado dos seus encantos, a prova mais secreta do seu espírito e traz tudo para a chapa, sem que disso ela se aperceba e se irrite!

A violação do seu ego íntimo e que depois a fotografia revela, causando-lhe, talvez, um espanto e nunca um desgosto, porquanto a mulher será eternamente um enigma que só suplica ser compreendido e decifrado.

Em um desses *après-midis* de nostalgia ou de indolência, correi ao *ateliê* de Nicolas e visitai as fotografias femininas que lhe ornam de alto a baixo as muralhas, onde elas formam um museu tanto de rostos curiosos como de almas várias, neles refletidas.

Percorrei a sua sala de operações... fotografias, os seus clowns excêntricos, as suas bonecas de pupilas expressivas, o seu piano, cujas teclas riem ao sol, penetrando pelas janelas e tereis a impressão de que Nicolas, nada olvida para que os corações dos seus visitantes se encham de harmonia e de ritmo, na contemplação de objetos belos e interessantes.

A todos os retratos, quer de homens ou de mulheres, Nicolas dá um cunho especial, um burilado da sua invenção, um pouco da visão em que ele os enxerga.

A humanidade desfila no seu gabinete, com a sua personalidade própria, os seus estigmas peculiares, as linhas determinando o seu cansaço ou as curvas, determinando a sua ambição.

E a naturalidade exigida por Nicolas, o simples da pose imposta por ele, a falta de artifício no olhar e nos lábios, que ele dá aos mesmos, como que cristalizam a criatura no papel, retirando-lhe os trejeitos banais que, em geral, modificam os indivíduos fotografados. Uma dessas tardes faceira senhora procurou Nicolas afim de que ele lhe fizesse um retrato, adequado à sua beleza e elegância.

O grande artista observou qualquer cousa de anormal naquela fisionomia, que fremia desassossegada e continuamente.

Nicolas é psicólogo e não poderia deixar de sê-lo, afim de compreender com utilidade a essência de um sexo, que ele tão bem calca e decalca.

— Está enferma? indagou. Parece-me inquieta.

— É este cabelo que me atormenta. Grudei hoje o penteado para me retratar e essa novidade me está aborrecendo, respondeu a dama.

Persuasivo, mas firme, Nicolas rogou-lhe não inaugurasse, aquele dia, nenhuma mudança no seu feitio habitual e a senhora, obedecendo, ficou satisfeitíssima com a sua fotografia.

A arte na fotografia, 1929

E, devido a esse império de Nicolas sobre as almas femininas, império oriundo do seu talento de artista e da sua ciência em entendê-las, nós temos verdadeiras obras-primas, no seu *ateliê*.

Depois, Nicolas é músico, compositor e, sobre as teclas do seu piano, rindo ao sol, ele interpreta melodias do seu país, que enchem os ouvidos de ondas de emoção e de saudade, vagas, indeterminadas, mas impressionantes.

Visitai o seu *ateliê*, numa hora de ânsia artística, de curiosidade elevada e parareis longos minutos diante de cabecinhas de mulheres frementes, tristes ou perturbadoras, ou em frente a rostos complexos de artistas, que uma chama atravessa e vivifica ou estudareis faces sisudas de acadêmicos, cerradas de políticos, finas de diplomatas e inocentes de crianças.

Em todas essas diferentes manifestações da mentalidade humana, unida as dos anos, encetai novo jogo de lhes adivinhar ou ler as almas através dos traços e, se fordes bom analista, não tereis perdido o vosso tempo.

Chrysanthème

Como se explicam os artistas:
F. Guerra Duval.

PHOTOGRAMMA, RJ, V (40): 4-7, fev. 1931. il.

A seção *Como se explicam os artistas*, introduz um formato de ensaio jornalístico de grande importância: o depoimento do artista.

O formato entrevista, presente nessa antologia em duas ocorrências, abre a possibilidade de captar a perspectiva do produtor de imagem, seu olhar sobre a carreira e o processo de criação, sempre mediado pelo interesse imediato e competência do entrevistador. O depoimento, embora fiquemos refém da possibilidade de mascaramento de sua produção mediada pela entrevista, em princípio, traz para o primeiro plano a voz autoral.

O texto de Fernando Guerra Duval, aqui transcrito, é o segundo da série iniciada por PHOTOGRAMMA, a qual não tem continuidade, certamente em função da fase de transição de projeto editorial, que não ultrapassa a edição 44, de novembro de 1931 após seis meses de interrupção da publicação.

Sobre o panorama traçado por Guerra Duval, apenas destacamos o percurso histórico traçado, que junto com uma dezena de outros textos de sua autoria ou com sua presença central aqui reproduzidos, estabelecem um patamar inicial para novas pesquisas.

Em tempo, observe que Duval faz menção ao curto período de atuação do Photo Club do Rio de Janeiro - apenas três anos, em contraste com o registro no artigo no jornal O PAIZ, em 1913, transcrito à p.249. Se ainda hoje é nebulosa a data inicial daquela associação, entre 1902 e 1904, muito há a detalhar de sua eventual trajetória após 1907.

o artista
fotografia artística
exposição

Como se explicam os artistas: F. Guerra Duval

Cartas recebidas demonstram o interesse que o primeiro artigo desta série despertou. Nosso fim não é fazer reclame aos artistas (que desta não precisam) e sim mostrar aos amadores como um principiante se transforma em pictorialista levado pela inteligente ambição de melhorar seu trabalho e como o executa. O sr. F. Guerra Duval, que nos dá as notas de hoje, é um dos nossos artistas cujas obras são mais conhecidas, por isto que O CRUZEIRO e a ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA as têm reproduzido, e que tem sido convidado e admitido em várias exposições na Europa e nos Estados Unidos.

Aos doze ou treze anos recebi de presente um aparelho fotográfico. Data daí minha iniciação, porque, não existindo naquela época a revelação e a impressão feitas por negociantes, aprendi com um fotógrafo alemão os rudimentos da arte, em sua parte técnica. E isto foi, sem dúvida, um grande benefício para meu progresso, como também, o foi o gênero do aparelho: câmara de excursão usando chapas, exigindo tripé e focalização no vidro despolido, obrigando-me, pois, desde o começo, a trabalhar e a refletir no que fazia. Hoje, a facilidade dos *brownies* e dos *rollfilms*, da focalização por escala, da revelação e impressão comerciais não exigem do amador nenhum esforço de onde o pouco interesse que ligam à fotografia, abandonando-a ao fim de pouco tempo. Durante anos, contentei-me com as fotografias em papel albuminado muito nítidas, muito limpas, simples réplicas dos negativos. E era natural que isto se desse. Criança, não a podia compreender de outra maneira. Fiz-me homem. Viajei e no deslumbramento do que descobria de inédito pelas velhas terras da Europa e do norte da África, quis aguardar a memória da minha

emoção fixada na emulsão sensível. À noite, no quarto do hotel, revelava meus clichês, mas não imprimia. Adiava este trabalho para minha volta ao Rio. Tive, então, inolvidável desilusão. As fotografias davam os fatos de que me recordava, os aspectos da paisagem, a linha das figuras humanas, mas davam secamente, com a vigorosa precisão analítica de um bom guia de viagem. Não eram o que eu sonhara. O que desejava era a impressão que me causavam de certos países os livros de d'Amicis, Ramalho Ortigão, Jean Lorrain e outros. O que eu queria era o sentimento que me exaltara ao bater a chapa. E isto elas não tinham. Entretanto, eu sabia que era possível infundir alma à fotografia, porque admirara em uma exposição, em Londres, certos quadros fotográficos de Robinson que eram belos como águas-fortes. Pensava então que a beleza lhes vinha da beleza do assunto. Meu caso provava a falsidade do meu raciocínio. Com belos motivos produzira obras insignificantes apesar de boa técnica operatória. Qual a razão? Depois de refletir muito, de estudar conscienciosamente minhas fotografias, cheguei à conclusão de que não havia concentração de interesse (porque o sem número de detalhes chamava a atenção para todos os pontos do quadro) que lhes faltava perspectiva aérea (pela nitidez do primeiro ao último plano), não expressavam nada, por falta de ambiência e composição. Lembrei então os conselhos do meu professor de desenho e percebi que, para que a fotografia pudesse ter o poder expressivo das artes gráficas, precisava que obedecesse ao critério estético de tais artes. A intervenção no resultado automático das operações fotográficas mostrava-se imprescindível. A máquina não tem alma, seus produtos automáticos não podiam tê-la. Para que eles vivessem e vibrassem, o homem tinha que os animar com o seu sentimento, modificando-os voluntariamente com sua emoção transmitida por mão adestrada. Já sabia o que era mister fazer. Mas, como executar? Dei balanço em meus conhecimentos fotográficos: apenas o *abc* da técnica e do retoque. Precisava aprender. Assinei revistas. Adquiri livros. Vi como podia intervir, em limites estreitos usando o brometo e, com maior latitude, com os papeis artísticos de carvão: o *velours* Artigues e o *satin* Fresson. Adotei o último. Por esta época, Sylvio Bevilacqua, Barroso Netto, Alfredo Ferreira Lage, sinceros artistas da fotografia, e eu, fundamos o primeiro clube fotográfico brasileiro de tendência nitidamente artística. Em breve, uma exposição mostrou ao público as nossas ambições fotográficas.

Como se explicam os artistas, 1931

O local que nos abrigava, — Galeria Cambiaso, naquele tempo o que é agora a galeria Jorge, — dava indicação segura da nossa finalidade. Ainda possuo um ou dois trabalhos daquela época, que estão muito longe do que faço hoje. (E o que eu faço hoje está muito longe do que desejo fazer). Com três anos de vida morreu o clube. Continuei a trabalhar. Visitei diversas exposições do Photo Club de Paris. Travei conhecimento com mestre Puyo que, com Demachy, patroneava o novo processo Rawlins (óleo). Vi-o pigmentar e nunca esqueci seu ensinamento, que repito a certos amigos que ensaiam o bromóleo: *avec la gélatine, il vaut*. Tendo Demachy feito o bromóleo e óleo decalcados desejei experimentar, mas, à falta de prensa adequada, não ousei, apesar de ter visto belos trabalhos do dr. J. Del Vecchio executados à mão.

Enfim, consegui uma prensa e, desde então, quase exclusivamente, só uso o bromóleo decalcado, porque o acho, o processo que permite mais profunda intervenção e dá à imagem uma contextura mais agradável semelhante, a da água-forte ou da água-tinta [água-lenta, no original]: tinta sobre superfície do papel comum de desenho ou aquarela.

Enviei trabalhos a uma exposição europeia. Não foram aceitos. Não desanimei. Trabalhei mais. Ouvi conselhos de artistas. Voltei. E tive a alegria de receber o catálogo em que meu nome figurava.

Concorri a outro salão e obtive o mesmo êxito. Depois, é raro o mês em que não me vem às mãos um convite da Europa, da América e até do Japão. Dentre eles, um houve que me desvaneceu, o da Camera Club, de Nova York, para seu II Salão, onde as obras eram aceitas sem julgamento, porque o artista que as assinava era fiador idôneo do valor do quadro. Lá figurei com o *Viajante Solitário*. Creiam, porem, que o meu desvanecimento não foi egoístico. Não. O meu orgulho provinha de ver que o convívio e os conselhos dos mestres que frequentavam o Photo Club Brasileiro não tinham sido infecundos. Muito aprendi conversando e estudando as obras de Thoréau e Flores, saudosos consócios falecidos, Del Vecchio, Bevilacqua, Wenning, Luiz Paulino, Paulino Netto, Wyszomirski, Nogueira Borges e tantos outros que encontrava e encontro quando, depois do trabalho diário, num simpático ambiente de calma e elevação, onde só tratamos de arte, passo uma hora saborosa e repousante.

É esse ambiente amigo que recomendo a quantos no Rio, encontram deleite na fotografia e de principiantes ou adiantados querem passar a artistas. E recomendo por ter visto como, em poucos meses, amadores com pouca experiência, progrediram, produzindo obras dignas de aplauso como A. Santos, Caminha e Heymann e mais alguns que seria enfadonho citar.

VERA-CRUZ. Exposição Valério.

SANTA CRUZ, SP, VI (4): 183-186, jan.1906. il.

No contexto paulista, o artigo, assinado sob pseudônimo, é um dos comentários críticos mais antigos sobre eventos do gênero como também traz os primeiros registros visuais de montagens expográficas. É oportuna a menção a Valério Vieira, como exemplo de existência de outros circuitos de exposição em esboço, aqui em derivação da tradicional exposição de produtos em vitrines ou em redações de jornais, como o último ensaio da antologia registra, ou a presença da fotografia em feiras comemorativas.

A revista SANTA CRUZ, editada pelo Liceu Coração de Jesus, integrante da Congregação Salesiana, é exemplo da imprensa católica, que adota o modelo dos períodicos do período. Mensal, é editada entre 1900 e 1917, apresentando-se como revista literária, pedagógica, religiosa, científica, apologética e de variedades (CRUZ, 1997).

A cobertura da mostra individual, aberta em 10 de dezembro de 1905, no Salão Progredior, não se justifica internamente na revista por seu recorte editorial. Expressa mais o impacto do evento, que teve cobrança de ingresso, e recebe cerca de 3.800 pessoas na abertura e a visita do presidente do Estado dias depois. O evento tem suas obras descritas com detalhes no artigo transcrito.

Destacam-se no conjunto a presença dos panoramas fotográficos da cidade e da fazenda Santa Gertrudes, obras de grande dimensão, filiadas à fotopintura, que, em especial pela busca do grande formato, estabelecem um posicionamento diferenciado, e ambicioso, para a fotografia como meio de expressão simbólica, distante do mero registro documental. Nesse contexto, há uma ruptura da produção usual da imagem da cidade em especial, aspecto ainda pouco avaliado (MENDES, 1997).

Exposição Valério

A exposição artística de Valério Vieira foi uma prova eloquente de que bem merece S. Paulo a denominação de *Capital Artística*.

Para Valério a exposição foi a causa eficiente da apoteose que lhe fez a imprensa.

Que nos resta dizer depois dos dignos elogios com que abalizados críticos enalteceram os méritos do artista? Cumpre-nos somente consignar nestas páginas as homenagens da *Santa Cruz* ao distinto artista e exímio fotógrafo, e a sinceridade de nossas impressões de visita à exposição.

Foram 57 os trabalhos — quadros e retratos — que figuraram na exposição.

Os dois trabalhos maiores são *O Panorama de S. Paulo* (11 m. por 1,43 m.) e *Panorama da Fazenda de Santa Gertrudes* (Município de Rio Claro), propriedade do Snr. Conde de Prates (6 m. por 1m.).

A primeira dessas fotografias, a maior do mundo, seria bastante para consagrar o artista, caso não houvesse firmado sua reputação em outros quadros. *O Panorama de S. Paulo*, sendo o panorama da cidade brasileira mais segundo os moldes das grandes capitais europeias, há de mostrar, no estrangeiro, o alto grau de nosso progresso artístico, material e industrial.

O Panorama da Fazenda Santa Gertrudes deve ser, na Europa, a expressão da beleza e da riqueza do nosso interior; constituirá uma atração poderosa de braços e capitais para o nosso sertão, pelos comentários que há de lhe fazer a imprensa de além-mar.

Mas para tudo isso, para realizar-se a patriótica aspiração do artista é preciso que os poderes competentes e os bons patriotas não lhe

regateiem os auxílios necessários para montar a sua esplêndida obra, na próxima *Exposição de Milão.*

As duas fotografias *Os trinta Valérios* e *Tribunal de Justiça em sessão solene*, embora antigos e muito inferiores aos sublimes trabalhos dos panoramas mencionados, formariam, todavia, motivos de glória para qualquer fotógrafo de nomeada.

As fotografias coloridas pelos sistemas *fotopastel* e *bromocromia*, obtendo belas tonalidades e nuâncias, são trabalhos que chamaram a atenção do público.

O retrato (nº 54) da senhorita Frances Violeta, bromocromia azul, e o (nº 17) da filhinha do Dr. Manoel Viotti, bromocromia sistema Valério, em cor havana-clara, apresentam belo tom.

Muito agradaram os dois trabalhos em fotopastel *O Palácio do Governo* (tirado à noite) e a *Floresta* (tirado à tarde), obras estas de rara perfeição. Novamente apreciada foi a *Miscelânea Premiada em S. Luiz*, trabalhos que conquistaram francos elogios da imprensa Norte-Americana.

Os retratos a pastel das senhoritas Georgete Guerra (Ave Maria) e Maria Nogueira são admiráveis pela suave nitidez e expressão.

Mencionaremos ainda o retrato nº 25 (bromocromia Íris Sistema Valério), a fotografia direta do *Corpo de Bombeiros — Simulando um ataque de incêndio* — e o quadro *Jornalistas* (fotografia retocada com pó de café).

Valério é um artista de técnica impecável, intuição fina e composição muito feliz e natural.

Seu talento artístico é complexo, é também polímata. É músico porque tem composto várias partituras, que já foram executadas pela banda do Corpo Policial de S. Paulo.

Como pintor, especialmente de retratos, leva a palma a muitos outros, pela sobriedade de tintas e estudo dos detalhes com que sabe fazer do retrato um delicado trabalho artístico.

Valério fotógrafo é, porém, o Valério querido, admirado e glorificado.

Oxalá, esta glória nacional e os trabalhos feitos com tanto gênio e carinho não fiquem esquecidos pelos que podem coadjuvar o artista no seu ideal nobre e patriótico.

Exposição Valério, 1906

GUERRA DUVAL, Fernando. Exposição de fotografias do Sr. San Payo.

FOTO-FILM, RJ, II (22): 13-14, nov.1925

Em 1925, o Palace Hotel, no Rio, recebe a mostra de Manuel Alves San Payo (1890-1974). Fotógrafo dedicado ao "retrato de arte", para fazer uso de uma expressão portuguesa, é objeto da crítica de Guerra Duval, que procura antes de tudo apontar a precedência e qualidade da produção local nos processo de intervenção.

O artigo introduz a questão do intercâmbio de informações internacionais, não aquela relativa à circulação de revistas e livros, mas a de obras fotográficas propriamente. Seria oportuno lembrar que esse tráfego ocorre há tempo, desde a introdução da fotografia no Brasil, através dos fotógrafos ambulantes estrangeiros, para usarmos uma denominação provisória, que viajavam com seus mostruários.

Outro aspecto é questionar o pouco conhecimento sobre as trocas entre Brasil e Portugal. Naquele país, algumas ocorrências têm precedência sobre o quadro brasileiro. As primeiras associações voltadas para a fotografia, em especial o campo amador, surgem ao final da década de 1880. No campo da imprensa especializada, iniciativas pioneiras ocorrem simultaneamente como a revista A ARTE PHOTOGRAPHICA (1884-1885). É nesse contexto, que surge Arnaldo Fonseca (1868-1936?), diretor do BOLETIM PHOTOGRAPHICO (1900-1914). Fonseca visita o Rio em outubro de 1908, o que é comentado na imprensa carioca, e chega a estabelecer estúdio em 1911 naquela cidade, em sociedade, sob denominação Vianna & Fonseca. Seus livros encontram alguma circulação local, como indica nota em 17 de abril de 1906, do jornal recifense A PROVÍNCIA, sobre o *Guia prático de photographia*.

Sobre Manuel Alves San Payo, o Museu do Chiado realizou em 1995, a mostra *San Payo Retratos fotográficos* a partir da doação da família ao Instituto Português de Museus em 1990, catálogo disponível no acervo do Museu Imperial (Petrópolis).

Exposição de fotografias do Sr. San Payo

O conhecido fotógrafo profissional sr. San Payo realizou, no Salão do Palace Hotel, uma exposição de cinquenta trabalhos.

Não fora sua longa ausência desta cidade, de onde um natural alheamento ao que nela se passa, e o catálogo teria sido [expurgado] de explicações sobre os processos empregados para produzir suas fotocópias, porquanto todos eles já são conhecidos do público pelas exposições do Photo Club Brasileiro, cujos membros os praticam.

Entretanto, alguns jornais, apesar da boa vontade e dos sólidos conhecimentos gerais sobre arte que têm seus redatores artísticos, alongaram-se em artigos louvaminheiros sobre o ineditismo dos trabalhos [do] sr. San Payo, olvidando ou desconhecendo o valioso e perseverante esforço do Photo Club Brasileiro, no seu objetivo de desenvolver entre nós a fotografia, como irmã mais nova das artes gráficas monocromáticas.

A nós, porém, como orgão oficial do P. C. B. cumpre o dever de restabelecer a verdade proclamando bem alto que os processos bromóleo, fotóleo (de que o Sr. San Payo não apresenta exemplo) e bromóleo decalcado (que o referido artista chama de bromóleo transfert, empregando palavra francesa sem necessidade) são conhecidos e praticados por sócios do P. C. B. e têm sido exibidos no saguão do Liceu de A. e Ofícios, nas suas exposições de 1924-1925.

Nem se diga que o nível artístico dos quadros do sr. San Payo apoucou o dos membros do P. C. B. A única diferença que há — mas de suma importância — é que o sr. San Payo, como profissional, está obrigado a seguir a estrada batida da rotina, a retocar seus retratos para embelezá-los, lisonjeando a vaidade dos modelos, sacrificando o realismo da representação e o caráter das fisionomias. O amador artista procede diversamente. Não procura agradar ao público e sim a seu nobre ideal.

Aliás, é bem sabido de quantos se ocupam de fotografia que só aos amadores deve ela seu assombroso progresso artístico. O núcleo das coleções de fotografias existentes nos museus que as admitem ao lado das águas-fortes e litografias é formado pelas fotocópias de amadores. Raros são os profissionais cujas obras ombreiam com as daqueles.

Mas, como nosso objetivo não é estabelecer confronto entre profissionais e *dilettanti*, voltamos a falar dos trabalhos do sr. San Payo, que bem fazem jus ao qualificativo de bons, havendo mesmo alguns realmente de primeira qualidade.

Está claro que, pelo treino e preocupações habituais, suas melhores obras são retratos. Uns há, em cores, que nem têm o característico inconfundível da fotografia, nem o da pintura. De ambos têm os defeitos, sem as qualidades. Talvez agradem aos poucos educados em arte, mas serão repelidos por fotógrafos e pintores, como produtos teratológicos de conúbio antinatural. Outros, porém, são lindos retratos, principalmente quando o artista emprega os papéis de brometo, de cuja técnica está senhor, de modo que, sem esforço aparente, atinge o fim colimado com facilidade.

Nas paisagens, destacaremos *Recanto Espiritual*; nas cenas de gênero: *Saída de Procissão*. Em estudo de figura salienta-se, pela justeza dos movimentos: *Vertigem*. *Rosas que sorriem* apresentar-se-nos-ia perfeito se, no escuro do fundo, não aparecessem manchas luminosas de valor igual às luzes mais fortes do assunto principal. Fácil de corrigir é este senão, dados os recursos que o bromóleo (simples ou decalque) põe à disposição do artista.

Em outras obras, notamos idênticos deslizes, denotando descuido na obediência às regras de composição, idênticas em todas as artes gráficas.

Todavia, resumindo, diremos que a exposição do sr. San Payo é digna de elogios pelo mérito dos trabalhos e belo exemplo dado aos profissionais com o emprego dos processos artísticos de bromóleo (simples e decalque), o que demonstra que o expositor não faz da fotografia um ofício de artífice, mas tem o ambicioso desejo de servi-la com o amor e a dedicação de um verdadeiro artista.

F. Guerra-Duval

Exposição de fotografias, 1925

BORGES Filho, Nogueira. Curso de fotografia teórico e prático.

FOTO-FILM, RJ, II (22): 9-10, nov.1925

A formação do fotógrafo por longo período ocorre no ateliê como aprendiz. Iniciativas para o ensino formal são tardias na fotografia brasileira. Ao final do século XIX profissionais oferecem eventualmente aulas para os interessados na prática como amador ou, já buscando uma especialização, em serviços especializados como a fotopintura e o retoque.

A. Leterre, em 1900, na edição de 3 de julho do JORNAL DO BRASIL, comenta que decidiu escrever algo a respeito frente a "insistência com que alguns amigos e amadores nos pedem escrever alguma cousa sobre esta arte, pela absoluta falta de revistas ou obras em português onde pudessem ler os progressos diários que ela vai fazendo...". Colunas especializadas, episódicas, surgem na imprensa como *Artes de amador*, no CORREIO PAULISTANO, em 1898, com orientações sobre a prática da fotopintura. Os manuais, por sua vez, são a expressão por excelência da literatura fotográfica do final do século XIX e aqui surgem na penúltima década. Primeiro, de origens francesa e alemã, mas também de origem portuguesa pouco adiante, e logo após em edições traduzidas por editoras como Laemmert. Quase certo, cabe a Julio Ferrez, a edição do primeiro título brasileiro, com seu *O amador photographo*, em segunda edição no ano de 1905.

Os fotoclubes introduzem nova possiblidade de formação ao promover a troca de informações entre os associados e ao oferecer cursos regulares, que registramos até o momento apenas na década de 1920. É importante reforçar que o projeto editorial presente em tantas ações do Photo Club Brasileiro é único. Apenas com PHOTOGRAMMA, último produto desse projeto, essa possibilidade de circulação e troca de informações alcança escala regional, embora não tenha adotado, como nessa série iniciada em FOTO-FILM, mas interrompida, outra proposta similar.

teoria e prática
ensino
história da fotografia

Curso de fotografia teórico e prático

— Inaugurando hoje o presente Curso de Fotografia foi nosso intuito primordial cooperar para a propagação da Arte Fotográfica, não obstante só nos ser dado, sem dúvida, oferecer um trabalho desprovido de mérito e de valor. Deu-nos alento, porém, o fato de ser ele dedicado exclusivamente aos que desejavam se iniciar nos maravilhosos segredos da Arte-Luz, cabendo-nos, portanto, somente a tarefa de estabelecer um roteiro de máxima simplicidade e concisão dos princípios mais elementares e essenciais da matéria que vamos estudar, desataviado das profundas considerações básicas de ordem científica. Além deste, um outro ponto muito nos estimulou o desejo de escrever estas lições: — a acentuada pobreza da nossa literatura no tocante à Arte Fotográfica, — contrastando enormemente com a assombrosa riqueza da literatura estrangeira, não só em livros como em jornais e revistas, por infelicidade não a todos accessível. A base destas lições repousa sobre o muito que temos lido sobre o assunto e sobre a constante experiência de muitos anos. Ao lado da parte puramente prática que pretendemos expender, procuraremos, outrossim, lançar em suas linhas gerais os seus respectivos fundamentos teóricos, para mais fácil e melhor compreensão da matéria expendida. Nunca, porém, nos apartaremos do imenso desejo de tornar simples e concisas estas lições, evitando sobretudo ao principiante, a falta de clareza por nós muitas vezes observada em diversos tratados e manuais, ora desenvolvendo ponto carecedores de interesse, ora restringindo pontos fundamentais de reconhecida importância. Oxalá que possamos cumprir todo o prometido e desejado.

ESBOÇO HISTÓRICO

— Fotografia — palavra composta, oriunda do Grego, significando — descrição, desenho pela luz, — constitui o conjunto de processos químicos baseados sobre a ação da luz, afim de se obter e fixar as imagens do mundo exterior, e repousa seus alicerces sobre:

a) — a maravilhosa invenção da câmara escura;

b) — as descobertas relativas à influência luminosa sobre determinados corpos e mormente sobre sais haloides de prata.

O primeiro, tem por sua vez, como base — fenômenos de ordem física. Aristoto (Aristóteles) — fundador de uma seita filosófica nascido em Estagira, Macedônia, Grécia antiga, 384 anos antes de Jesus Cristo, condensando todo o saber humano do seu tempo, relatava muito admirado, sem encontrar explicação, que os raios do sol atravessando pequenas aberturas quadradas formavam círculos e não figuras retilíneas. Roger Bacon pelo ano 1260 parece, pelos poucos documentos que chegaram até nós, ter sido o primeiro a utilizar de um aparelho que muita analogia apresentava com a câmara escura. Nos primeiros anos do século dezesseis, Leonardo da Vinci, italiano, célebre pintor da Escola Florentina, imortalizado por suas obras, estudou este fenômeno, explicando-o pela propagação da luz em linha reta. Segundo uma citação de E. Coustet – *Traité Général de Photographie en noir et en couleurs*, 5e. Édition, o eminente mestre afirmava — "Se a face de um edifício, ou uma praça ou um campo estiver iluminada pelo sol, e do lado oposto, na face de uma habitação, que não receba a luz solar, praticarmos um pequeno orifício, todos os objetos iluminados enviarão suas imagens por este orifício e aparecerão invertidas". E em outro ponto — "A experiência que mostra como os objetos enviam suas imagens que se cruzam dentro do olho, no meio albugíneo, se manifesta quando, por um pequeno orifício circular, as imagens dos objetos iluminados penetram em uma habitação muito escura. Nesse caso receberás essas imagens sobre um papel branco colocado na referida habitação, não longe do dito orifício (que) deverá ser feito em uma pequena chapa muito fina de ferro". Este fenômeno, e o seu posterior estudo, foi a verdadeira origem da câmara escura ou aparelho fotográfico.

Em 1540, Erasmo Rheinold empregou uma câmara escura para observar um eclipse do sol, sendo, portanto, errôneo atribuir, como geralmente é

feito, a Porta a invenção da referida câmara, cujo mérito como veremos dentro em pouco foi aperfeiçoá-la. Porta nasceu em 1538 e faleceu em 1615. Em 1550, Jeronymo Cardan, italiano, célebre matemático, com o intento de tornar mais brilhante e mais nítida a imagem obtida pela câmara escura, aumentou o diâmetro do orifício e adaptou um simples vidro esférico, que podemos considerar como a primeira objetiva empregada. Alguns autores, porém, atribuem este grande aperfeiçoamento a Porta. Em 1560, J. B. della Porta, ilustre professor napolitano, ideou a primeira câmara escura portátil e muitíssimo contribuiu para a sua vulgarização. Neste ponto também aparece uma controvérsia e alguns historiadores afirmam ter sido Robert Hooke, em 1679, o primeiro construtor da primeira câmara escura portátil. De qualquer modo, porém, a primitiva câmara compunha-se de uma simples caixa de madeira, completamente estanque à luz, tendo na face anterior um pequeno orifício com uma simples lente convergente e na parte posterior um vidro despolido destinado a receber os raios luminosos provindos da respectiva lente ou objetiva, caixa esta que tinha um determinado comprimento de acordo com a distância focal da lente utilizada. Nos modelos mais aperfeiçoados o corpo desta caixa compunha-se de duas partes, também de madeira, correndo exatamente uma dentro da outra, variando assim o comprimento da mesma caixa, para maior facilidade de focalização, ou seja a obtenção nítida da imagem, de conformidade com a mencionada distância focal e distância do modelo à mesma objetiva. Para melhor observação da imagem projetada sobre o vidro despolido, subtraindo-o da iluminação do ambiente, empregava-se um pano escuro ou negro circundando-o lateralmente ou uma simples parte de madeira servindo de resguardo ou anteparo. Logo em seguida, Porta usando este dispositivo, porém, recebendo a imagem projetada pela objetiva, não mais diretamente sobre o vidro despolido, mas sobre um espelho inclinado de 45º em relação ao eixo óptico da mesma objetiva, e colocando este vidro despolido na parte superior do mesmo espelho, conseguiu obter as imagens não invertidas, porém, em seu verdadeiro sentido. A câmara escura por ele construída, com esta modificação, foi calorosamente recomendada aos pintores, desejosos de obterem rapidamente, com absoluta precisão, um esboço completo de uma paisagem a reproduzir. Este conselho foi seguido por muitos artistas daquele tempo, e sobretudo por Canaletto, pintor italiano, que conseguiu admiráveis quadros de Veneza. Esta câmara escura assim

disposta, e outras que mais tarde apareceram, para o mesmo fim, usando um prisma em lugar de espelho, etc. foi chamada — câmara clara dos desenhadores. A câmara escura propriamente dita foi estudada e aperfeiçoada por diversos investigadores, como Euclides, Benedetti (que segundo L P. Clerc — *Aide-mémoire pratique de Photographie* — 1908, — foi quem indiciou, em 1585, o emprego de uma lente constituindo objetiva), Kepler, etc. Em 1702, Johan Zahn deu à câmara escura uma forma que muito se aproximou da que apresenta hoje, introduzindo melhoramentos até esta data conservados. Em 1824, Nicéphore Niépce ligou a parte anterior à parte posterior da câmara escura por meio de um fole de pano negro muito espesso, tornando, portanto, a sua tiragem ou comprimento variável mais cômoda e mais prática, vedando assim melhor todo o acesso de luz em seu anterior. Foi ainda Nicéphore Niépce quem adaptou à objetiva uma diafragma–íris, chamado — olho de gato — inventado por Kircher, o criador da muito conhecida lanterna mágica. Em 1850, Baron ditou as normas a que devia obedecer a construção de toda câmara escura, ou "Photographo" estabelecendo: "A maior dimensão da chapa deve estar para a distância focal da objetiva com um está para dois, e o diâmetro do diafragma deve ter cerca da sétima parte da mesma distância focal. Esses dados supõem um ângulo de campo de noventa graus". Em 1825, Willat ideou e fez construir a primeira câmara escura de viagem, leve e muito portátil. Em 1855, Davanne, aperfeiçoando-a, inventou o fole giratório, de grande valor para os melhoramentos futuros, movendo a chapa no sentido de sua altura ou sua largura. Em 1852, Relandin, baseado nas indicações de Humbert de Molard, construiu o primeiro chassis, ou caixilho, para um rolo de papel encerado, usado naquele tempo como superfície sensível. Em 1875, L. Warnecke construiu um chassis destinado às películas cobertas de emulsão colódio-bromureto de prata. Após o aparecimento das chapas e películas sensíveis de gelatino-bromureto de prata o número de aparelhos aumentou extraordinariamente apresentando os mais importantes melhoramentos. A câmara escura moderna constitui uma verdadeira maravilha de precisão, sob todos os pontos de vista, graças aos estudos de mecânica e de óptica dos tempos atuais, secundados por um aparelhamento industrial completo e irrepreensível.

Continua

GUERRA DUVAL, Fernando.
Escolas de fotografia.

PHOTOGRAMMA, RJ, II (24): 1-3, jul.1928

Tomada estritamente a informação sobre a conversação iniciada entre Academia de Comércio carioca com o Photo Club Brasileiro sobre projeto de ensino formal em fotografia, o artigo transcrito é ocorrência excepcional no panorama brasileiro até esse momento.

Guerra Duval faz de um insucesso, porém, oportunidade para traçar argumentação a favor, delinear programa e apresentar breve delineamento do panorama europeu e norte-americano, enfaticamente o alemão.

Será necessário esperar por três décadas para identificar no Brasil as primeiras propostas educacionais de maior envergadura, que fossem além do curso livre, em sua diversas ocorrências. Ainda assim, apenas ao final do século, surgirão enfim programas educacionais, que tiveram entre nós sua implantação no ensino superior em detrimento de outros formatos em ciclo intermediário.

Duval surpreende, considerando seu universo, os dogmas relativos ao pictorialismo e à fotografia artística, e certo elitismo confesso. Além de um programa curricular esboçado, Duval integra à escola museu e biblioteca.

O autor relaciona diversas experiências educacionais, associadas a centros de educação para artes gráficas várias delas, algumas de longa duração como a Deutsche Schule für Optik und Phototechnik, que perduraria até a virada para o século XXI, como Staatliche Fachschule für Optik und Fototechnik, antes de desaparecer no bojo de reforma educacional alemã. Além do programa de fotografia, a instituição abrigou uma das primeiras escolas de cinema na Alemanha.

Dois anos depois, em novembro de 1930, nota na mesma PHOTOGRAMMA registra a tentativa fracassada de acordo entre o Photo Club Brasileiro e o Centro de Revendores de Artigos Photographicos, do Rio de Janeiro, que incluiria a criação de uma escola para amadores. Insucessos, cujo encadeamento, qualificam a cena local de modo inesperado.

escola de fotografia
ensino
teoria e prática

Escolas de fotografia

Se minguam no Brasil as escolas de primeiras letras, sobejam as superiores em que se fabricam anualmente dezenas de engenheiros, centenas de médicos e milhares de bacharéis. Também, na Capital Federal e em muitos Estados, frutificam liceus de artes e ofícios e escolas de belas-artes. Por que, até hoje, não houve quem fundasse uma escola de fotografia ou, ao menos, anexasse a algum liceu de artes e ofícios cursos da mesma especialidade?

De um vago projeto temos notícias. Esboçou-o o Conde Cândido Mendes, como diretor de Ac. de Commercio e entrou em conversação com o Photo Club Brasileiro. Mas não passou de uma lembrança, que nem sequer foi discutida seriamente pelas dificuldades financeiras da Academia que não podia arcar com as despesas de uma instalação mesmo modesta, mas eficiente para ministrar um ensino profícuo.

É certo que o Photo Club Brasileiro mantém aulas teóricas e práticas de fotografia, exclusivamente frequentadas pelos sócios.

Entretanto, no mundo inteiro, compreendido o Brasil, a fotografia é uma profissão em que muita gente ganha a vida. O comércio de artigos fotográficos dá ocupação honesta a milhares de pessoas.

Não há, talvez, arte alguma a que todas as ciências devem tanto quanto à fotografia. Muitas descobertas valiosas, muitos progressos sensacionais teriam sido impossíveis sem a fotografaia. A esta recorrem a cada instante a astronomia, a medicina, a engenharia. Não há olho humano, por mais perfeito, capaz de ver como a objetiva, a que não escapam vestígios de falsificação de documentos que, sem seu auxílio, nunca seriam descobertos. O levantamento de planos feito pela máquina fotográfica, trabalhando a bordo dos aeroplanos, economiza tempo e dinheiro.

Mas parece que, no Brasil, tudo isto é ignorado, dado nosso atraso sob tal ponto de vista.

Esperamos que nos desça do céu, por inspiração divina, a ciência da fotografia? Ou nos julgamos tão inteligentes que não precisamos [de] mestres ? Ou somos tão descuidados que nos entregamos, de olhos fechados, aos técnicos estrangeiros, introduzindo-os em nossas clínicas, laboratórios e escolas, embarcando-os em nossos aeroplanos, confiando-lhes trabalhos de topografia que devem ser secretos, porque interessam à própria defesa da nação?

De modo diversos agem os países estrangeiros e, para citar três ou quatro, lembraremos a Áustria, a Alemanha, a Inglaterra e os Estados Unidos. A mais célebre, e creio a mais antiga, escola de fotografia funciona em Viena. Desde sua fundação em 1887, sob a denominação de Real e Imperial Estabelecimento para Ensino e Pesquisas nas Artes Gráficas, dirigiu-a, até poucos anos, o dr. J. M. Eder, cujos trabalhos sobre teoria fotográfica, fotoquímica e espectroscopia têm incontestada autoridade. Em quatro partes, divide-se a atividade da instituição:

1º — Processos fotográficos e fotomecânicos;

2º — Fotoquímica e pesquisas;

3º — Tipografia, litografia e indústrias do livro;

4º — Museu e biblioteca.

O curso exige três anos de estudos, sendo um de especialização. Há cursos para profissionais e também para amadores e homens de ciência.

Cada ano, abre-se a matrícula apenas para cinquenta estudantes. O ensino do primeiro ano é dedicado à técnica do negativo e à impressão por diferentes processos. O do segundo ocupa-se mais minuciosamente com o retrato, a paisagem e a fotografia (sic). O do terceiro é empregado na parte científica, estando compreendida nesta a história da fotografia, a ação química da luz, o espectro do sol e da luz artificial, a sensibilidade cromática das emulsões, a teoria dos filtros, sensitometria, experimentação das objetivas, química dos processos fotográficos, fabrico de emulsões e outras. A biblioteca do estabelecimento é uma das mais completas do mundo em sua especialidade.

As principais escolas alemãs são: a Deutsche Schule für Optik und Phototechnik, em Berlim; a Deutsch Photohandher Bund e a Wissenschaftlich-Photographischen Institut der Sächsischen Technischen Hochschule, ambas em Dresden; em Leipzig, a Staatliche Akademie für Graphische Kunst und Buchgewerbe; em Munique, a Höheren Fachschule für Phototechnik. Esta última, criada por Emmerich, em 1889, foi adquirida pelo governo em 1921.

Conhecemos na Inglaterra, sob a direção do Manchester Municipal College of Technology, um curso de fotografia e fotogravura, que exige dois anos de estudos. Há, em Londres, a County Council School que só se ocupa com os processos fotomecânicos. A própria Universidade de Londres, antes da guerra, mantinha um curso sob a proficiente direção de Chapman Jones.

Esta série de instituições, que prestam relevantes serviços aos países europeus, também se está propagando pelos Estados Unidos. Na Columbia University, em Nova York, foi criada, há pouco, uma escola cujo principal objetivo é a cinematografia, mas onde se estudarão igualmente todos os ramos da fotografia, durante os quatro anos que duram os cursos. Tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos os "boys-scouts" e as "girls-guides", nos exames para chefes de patrulhas, têm de bater chapas, revelá-las e imprimi-las, tomando instantâneos de movimento, fazendo paisagens e interiores.

Apesar de ser o regulamento destas associações de aplicação universal, não creio que nossos escoteiros e nossas bandeirantes o tenham observado neste ponto.

Além das escolas a que nos referimos acima, muitas outras existem e todas as sociedades fotográficas mantêm aulas práticas para os associados.

Quando acordaremos nós do pesado sono em que mergulhamos, indiferentes aos esforços e progresso de todo o mundo?

F. G. D.

BILAC, Olavo. Crônica.

GAZETA DE NOTÍCIAS, RJ,
13.1.1901, p.1

(domingo)

Poeta, escritor e jornalista, Bilac delineia as mudanças na imprensa com alterações que as novas técnicas de reprodução fotomecânica possibilitam agora no panorama local. A situação é nova. O texto revela um situação mesclada, sob o impacto de novas tecnologias da imagem como o cinema. Longe dos formatos discursivos futuros, o cinema introduzido a mero cinco anos no Rio, ainda está no domínio dos filmes naturais e das fantasias de Méliès.

A percepção da situação mistura assim o impacto da fotografia na imprensa e as potencialidades do cinema. Bilac não registra ainda a presença do repórter fotográfico, que não demora muito será parte do cenário urbano, como indica a crônica de João do Rio, que abre a antologia.

Antonio Dimas, no livro *Vossa Insolência* (1996), transcreve o texto sob o título *Fotojornalismo*. A decisão não corresponde à publicação e mascara a correlação com o cinema.

Crônica

Vem perto o dia em que soará para os escritores a hora do irreparável desastre e da derradeira desgraça. Nós, os rabiscadores de artigos e notícias, já sentimos que nos falta o solo debaixo dos pés... Um exército rival vem solapando os alicerces em que até agora assentava a nossa supremacia: é o exército dos desenhistas, dos caricaturistas e dos ilustradores. O lápis destronará a pena: *ceci tuera cela*.

O público tem pressa. A vida de hoje, vertiginosa e febril, não admite leituras demoradas, nem reflexões profundas. A onda humana galopa, numa espumarada bravia, sem descanso. Quem não se apressar com ela, será arrebatado, esmagado, exterminado. O século não tem tempo a perder. A eletricidade já suprimiu as distâncias: daqui a pouco quando um europeu espirrar, ouvirá incontinenti o "Deus te ajude" de um americano. E ainda a ciência humana há de achar o meio de simplificar a vida por forma tal que os homens já nascerão com dezoito anos, aptos e armados para todas as batalhas da existência.

Já ninguém mais lê artigos. Todos os jornais abrem espaço às ilustrações copiosas, que se metem pelos olhos da gente com uma insistência assombrosa. As legendas são curtas e incisivas: toda a explicação vem da gravura, que conta conflitos e mortes, casos alegres e casos tristes.

É provável que o jornal-modelo do século XX seja um imenso animatógrafo, por cuja tela vasta passem reproduzidos, instantaneamente, todos os incidentes da vida cotidiana. Direis que as ilustrações, sem palavras que as expliquem, não poderão doutrinar as massas nem fazer uma propaganda eficaz desta ou daquela ideia política. Puro engano. Haverá ilustradores para o louvor, ilustra-

dores para a censura, ilustradores para a sátira, ilustradores para a piedade.

Quando o diretor do jornal quiser dizer que o povo morre de fome — confiará as suas ideias a um pintor de alma fúnebre, que mostrará nas telas os cadáveres empilhados pelas ruas, sob uma revoada de corvos sinistros; quando quiser dizer que (o) político X é um cretino que não vê dois palmos adiante do nariz – apelará para o talento de um caricaturista, que, pintando a vítima com um respeitável par de imensas orelhas, claramente exprimirá o pensamento da folha. Demais, nada impede que seja anexado ao animatógrafo um gramofone de voz tonitruosa, encarregado de berrar ao céu e à terra o comentário, grave ou picante, das fotografias.

E convenhamos que, no dia em que nós, cronistas e noticiaristas, houvermos desaparecidos da cena — nem por isso se subverterá a ordem social. As palavras são traidoras e a fotografia é fiel. A pena nem sempre é ajudada pela inteligência; ao passo que a máquina fotográfica funciona sempre sob a égide da soberana Verdade, a coberto das inumeráveis ciladas da Mentira, do Equívoco e da Miopia intelectual. Vereis que não hão de ser tão frequentes as controvérsias...

Quando é assassinado um homem — este jornal vem dizer que lhe coseram o corpo a facadas, aquele que o asfixiaram, aquele outro que lhe estouraram o crânio a tiros de revólver. Ora, o público tem pressa: como há de perder tempo em procurar a verdade dentro deste acervo de contradições e de divergências ? …

Há dias, foi preso um sujeito por espancar uma mulher. E os repórteres puseram em campo toda a sua fantasia, com tal gana que o pobre homem veio ontem a público elucidar o caso, conforme se vê nesta sua declaração, textualmente transcrita dos *a pedido* do *Jornal do Commércio*: "Os jornais deram desencontradas notícias acerca de um crime hediondo que uns vizinhos me imputaram. As versões são diferentes: o *Jornal do Brasil*, anteontem, afirmou que eu espanquei minha própria 'mãe'; *O Paiz* de ontem contou que eu bati em minha 'tia'; *O Dia* declarou que eu ofendi a minha 'irmã'...".

Concebe-se maior atrapalhação? A verdade é que a mulher espancada não era mãe, nem tia, nem irmã, nem mesmo avó do desgraçado! E é assim que se escreve a História...

Crônica, 1901

Imagine-se agora a série formidável de complicações que podem trazer esses exageros da Fantasia, quando empregados em caso sério, de alta monta para a vida moral da nação.

Uma folha virá dizer amanhã que o sr. Presidente da República foi a tal ou qual festa, trajando um terno de casimira *marrom*; outra dirá que S. Ex. levava calças cor de cinza e sobrecasaca preta; uma terceira afirmará que S. Ex. vestia um dólmã branco... E a gente, diante de tantas opiniões diferentes, ficará com o juízo a arder, não podendo adquirir uma ideia assentada e perfeita sobre esse ponto, que tão grave influência pode exercer sobre a integridade da pátria e a solidez das instituições republicanas.

Outro caso interessante: o do amigo Galvez, que, depois de ter transposto a porta da eternidade, aparece agora espairecendo pela *Puerta del Sol* em Madri. É ele? não é ele? quem sabe? fotografem-no, e veremos...

Não insistamos sobre os benefícios da grande revolução que a fotogravura vem fazer no jornalismo. Frisemos apenas esse ponto: o jornal-animatógrafo terá a utilidade de evitar que nossas opiniões fiquem, como atualmente ficam, fixadas e conservadas eternamente, para gáudio dos inimigos... Qual de vós, irmãos, não escreve todos os dias quatro ou cinco tolices, que desejariam ver apagadas e extintas? Mas, ai! de todos nós! Não há morte para as nossas tolices! nas bibliotecas e nos escritórios de jornais, elas ficam — as pérfidas! — catalogadas; e lá vem um dia em que um perverso qualquer, abrindo um daqueles abomináveis cartapácios, exuma as malditas e arroja-as à face apalermada de quem as escreveu... Daqui em diante não haverá esse perigo: ninguém se arrependerá do que tiver escrito, pela razão única e simples que nada mais se escreverá...

No jornalismo do Rio de Janeiro, já se iniciou a revolução, que vai ser a nossa morte e a opulência dos que sabem desenhar. Preparemo-nos para morrer, irmãos, sem lamentações ridículas, aceitando resignadamente a fatalidade das coisas, e consolando-nos uns aos outros com a cortesia de que, ao menos, não mais seremos obrigados a escrever barbaridades...

Saudemos a nova era da imprensa! A revolução tira-nos o pão da boca, mas deixa-nos aliviada a consciência.

LOPES, Oscar. A semana.
O PAIZ, RJ, 21.5.1911, p.1
(domingo)

A estrutura bipolar do artigo, aproximando temas distintos — o impacto da fotografia jornalística e o amador fotográfico —, é comum então em muitos artigos na grande imprensa. Esse aspecto acabou por constituir um dos parâmetros para seleção de textos dessa antologia.

Oscar Lopes (1882-1938), escritor, dramaturgo e jornalista, nascido no Ceará, graduou-se em direito no Rio, onde foi redator do jornal GAZETA DE NOTÍCIAS.

Momento de expansão contínua do uso regular da fotografia na imprensa, em especial nas revistas ilustradas que mesclam cobertura de eventos sociais com literatura, artes visuais, teatro e cinema em doses variáveis, não surpreende que aqui e ali surjam imagens inesperadas: vítimas de assassinato, cadáveres em necropsias etc.

A CIGARRA, periódico paulistano, em edição de 29.10.1914 traz, à guisa de exemplo, ilustração da série *Os episódios da guerra*, neste caso um desenho, que reflete a estrutura dramática expressa por Lopes, numa solução mais próxima da tradição da pintura épica. Páginas adiante, em artigo sobre a Faculdade de Medicina e Cirurgia de S. Paulo, com grande número de fotos sobre as instalações, surgem cinco retratos de grupos de médicos que posam em meio a sessões de dissecação de cadáveres. Essa prática tem como moldura, situação de contraste surpreendente e convivência impertubável, o grande número da anúncios de uma sociedade de consumo, diminuta mas efervescente.

A semana

Um abrir desmesurado de olhos; uma exclamação confusa, um grito rouco de horror supremo; uma parada súbita de sangue — a síncope — e uma calefrio completo... E o golpe veio. A imaginação repele o monstruoso atentado como uma coisa impossível. Entretanto, aí está o fato divulgado, primeiro em telegramas ainda transidos de pasmo, depois em notícias mais copiosas nos jornais paulistas. Mas ninguém conversa sobre o caso dessa desgraçada mãe que, pela manhã, certo dia, deixou o seu leito, o seu quarto, e, em um passo mudo, em um passo já de quem pisa uma câmara ardente, penetrou no quarto da filha, abeirou-se do leito onde a moça dormia e, com a mesma doce mão que ainda na véspera afagara, matou-a a tiros de revólver.

Há um recuo unânime, misto de repugnância pelo sacrilégio e de respeito pela dor infinita da tresloucada mãe, certamente a mais infeliz de todas as mulheres. Não há comentário possível. Poucos têm a coragem de abordar o assunto, poucos também o toleram, ninguém se detém a examiná-lo.

Todos os crimes têm um lado estético. Este, se o tem, não encontra quem o fixe, menos pela dificuldade de desenhar uma atitude, uma expressão fisionômica, um gesto, do que pela invencível repulsa que provoca. Mesmo os jornais, sempre ansiosos de sensacionais aspectos, correndo todos um *sleeple-chase* [corrida de cavalos] desabalado à cata da minúcia, do pormenor, têm manifestado louvável discrição nas notas que fornecem ao público. Parece que a reportagem fotográfica não foi mesmo além da reprodução de antigos retratos das protagonistas.

E sabe Deus até onde vão os recursos da fotografia moderna! A objetiva repórter que se preza surpreende o roubo ou o assassinato, apanha um tigre de Bengala, em um furioso arremesso para a frente, a dois metros

de distância; sobe ao Tibete e desvenda os seus templos misteriosos; vai ao polo Norte e assiste à implantação da bandeira estrelada; desce à galeria da mina mais profunda e ascende aos astros. Acompanha o homem onde quer que ele vá. Todos quantos têm o hábito de ler revistas agora se regalam cada dia com os mais interessantes aspectos que as suas páginas encerram. Alguns deles não são propriamente regalos, no que esta palavra significa de divertido e amável, como as páginas na verdade dantesca do flagelo da peste na Mandchúria.

Há uma delas que nunca mais poderei esquecer. É um fosso de incineração de cadáveres, em Kharbin.

A cidade está abandonada, inteiramente sob a neve. De espaço a espaço eleva-se uma coluna de fumo. Mas não é o risonho penacho que indica uma cozinha em um lar tranquilo. É a impetuosa fumaça do incêndio que sobe em rolos pelo ar. A casa não tem habitantes. Todos morreram. Na estrada, que é apenas um sulco mais fundo e menos alvo na brancura da paisagem, roda um carroça puxada por enormes cavalos. Sinistra carga transporta: cadáveres em pilhas irregulares, como fardos mal dispostos. Os cemitérios estão abarrotados. E que não estivessem! Já não há coveiros para dar sepultura às vítimas da peste. Morrem por dia centenas e centenas de criaturas. O recurso é o fosso. E eis o fosso, grande, profundo, para dentro do qual são os corpos jogados como sacas para o fundo de um porão. Caem ao acaso. Este caiu de pé, em um estranho equilíbrio, a cabeça levemente inclinada para trás, como se desafiasse o Nada com o seu ar de macabro orgulho. Este outro estendeu-se a fio comprido e parece dormir. Há uma criança ao lado, de pé, a fisionomia ainda nítida. Apoia-se em uma mulher que ficou inteiramente torcida. Deverá ter quatro ou cinco anos. Traz o vestido curto pelo joelho e o gorro de frio à cabeça. A dois passos dela, também em equilíbrio apavorante, um velho asiático apruma as esgrouviadas pernas na direção do céu. E outros, em estado de decomposição mais adiantado, espatifaram-se na queda. Um funcionário do corpo de saúde vai inflamar o petróleo, cautelosamente, do alto da cova.

Isto não é uma gravura, não é nenhuma composição da fantasia de um desenhista hábil da magazine. É um documento fotográfico. É uma página de verdade palpitante, de incontestável interesse, mas do mais amargo paladar.

A semana, 1911

A objetiva, esse pequeno e luminosíssimo pedaço de cristal, é hoje onipotente e, aplicada ao aparelho cinematográfico, pratica proezas maravilhosas. Ainda agora, nos motins dos vinhateiros de França, ao mesmo tempo que para deleite dos frequentadores das casas de diversões registrava em uma longa fita as diversas fases da arruaça, servia à justiça, indicando de maneira irrefragável os turbulentos mais agitados, depredadores da propriedade alheia, incendiários sem piedade. E a justiça puniu os criminosos, à vista dessa testemunha que se não cansa nunca em atestar o que viu. E em Marrocos, neste momento, acompanha o desenvolvimento da revolta.

Ao par do lado intenso da fotografia, progride o lado contemplativo, que vai até à conquista das cores. Feitiçaria! Após o pasmo, o assombro manifestado diante de uma placa omnicolor, fiquei absolutamente certo de que o diabo veio às boas com os homens e agora os ajuda, fatil e pressuroso, nas suas descobertas. É possível que o diabo esteja fazendo comércio, aquele tremendo comércio de almas. É possível, mas o fato é que se para ele o negócio é vantajoso, bem merecido é o lucro, pois que hoje o homem vê coisas com as quais nunca sonhou.

Com a fotografia dá-se um caso interessantíssimo. Enquanto o *amador* estraga tudo em que se mete, na fotografia fica em vantajosa posição. Está perfeitamente informado dos últimos melhoramentos, os quais verifica sem perda de tempo e, sendo em geral um espírito educado, com pleno êxito, em qualquer lugarejo obscuro, segue de perto os grandes mestres europeus. No Rio, o amador tem obrigado o profissional comerciante a adiantar-se, à custa de insistentemente pedir-lhe as drogas novas, os produtos novos, as fórmulas novas. E quando acontece ao amador de fotografia tornar-se profissional, resulta sempre uma capacidade.

Tenho um exemplo à mão. Esse fino artista que é Sylvio Bevilacqua, inaugurou segunda-feira o seu *atelier* nos altos da Associação dos Empregados no Commércio. Teve para prestigiar-lhe a festa a roda mais elegante do Rio, as mais lindas senhoras e os mais célebres cavalheiros. E todos que lá estiveram, bem viram quanto pode o bom gosto aliado a uma clara inteligência, como no caso desse amador de ontem que, metendo na gaveta o seu diploma de bacharel e abrindo mão das vantagens e situações que lhe podia trazer a sua carta, abraça uma profissão que ele tornou puramente artística, muito certo de vencer,

porque para isso bastará pendurar em três ou quatro salões mais afamados uma meia dúzia dos seus admiráveis retratos.

Eis aí como se salva uma classe. Nas outras profissões, é raro o amador vir a ser alguma coisa. Beirando o abismo do ridículo, perde o passo, hesita, oscila, mas rola sempre.

Todo o amador se supõe um inspirado e despreza a técnica. Considera o profissional um ser mercantil ou um medalhão. Levado por esses sentimentos e convicções, comete horrores.

Aqui, os amadores, os *curiosos* proliferam, e alguns revestidos de aspectos imprevistos. É frequente encontrar-se o advogado que, nas folgas do foro, faz os seus poemas chistosos ou os seus contos humorísticos, e publica-os, sob pseudônimo, em folhas facetas; o médico que, no intervalo de duas receitas, compõe dois compassos de música e o engenheiro que escreve sainetes para um teatrinho particular. Isso nada é, porém, porque pode ser tomado como elasticidade de espírito. De resto, no Brasil, certas profissões não se aguentam isoladas. É necessário dobrá-las, amparando-as em outras mais sólidas. Aqui nenhum artista vive exclusivamente da sua arte.

A classe pior é aquela incontável, infinita e talvez eterna dos homens que se intitulam profissionais, mas que não passam de amadores definitivos. É fechar os olhos e estender a mão: agarrou um *curioso* ou mesmo uma *curiosa*, o que vem a ser ainda mais grave.

De letras ou de pintura, de medicina ou de mecânica, de estatuária ou de música, de oratória, de religião ou de política, não somos, em muitas ocasiões, mais do que um vasto, perfil e variado mostruário do diletantismo.

Oscar Lopes

A semana, 1911

X. Os fotógrafos

O PIRRALHO, SP, III (139): n.p., 18.4.1914

(sábado)

O artigo, em tom cômico, indica a percepção da imagem social do repórter fotográfico, novo protagonista, que será progressivamente visto como mescla de personagem e agente do sistema de produção e circulação de imagem em massa. O fotojornalista, a quem se juntará a figura do cinegrafista, será símbolo recorrente, registrando e legitimando os eventos, ele mesmo marca da modernidade.

Enfocando a ação atrapalhada de Guglielmo durante as coberturas, a quem não foi possível ainda identificar, o artigo descreve cenas comuns. E faz menção a profissionais importantes do fotojornalismo paulistano como Aurélio Becherini (1879-1939), colaborador do jornal O ESTADO DE S.PAULO, e quase certo a Barros Lobo e Andrea Mazza.

Em tempo, o aviador mencionado é Cícero Marques, um dos fundadores da Escola de Aviação da Força Pública do Estado de São Paulo. Personagem recorrente nos jornais do período, atuou em incursões aéreas na guerra do Contestado (1912-1916).

imprensa ilustrada
jornalismo
imagem social do fotógrafo

Os fotógrafos

Referindo-se aos fotógrafos, devo dizer primeiramente, que eles constituem uma grande família... honesta, que não vive em harmonia.

Ciúmes da Arte.

E por que são ciumentos? — perguntarão os queridos leitores ou as gentilíssimas admiradoras de revistas...

Por uma razão muito simples:

Nem todo fotógrafo tem sorte.

Há moças, que nem bem avistam o fotógrafo, fogem, viram o rosto, fazem caretas, murmuram, chegando, às vezes, a desfeitear os pobres coitados...

Outras há, que "posam", que verificam se o sol não lhes bate no rosto, se os sapatinhos ou as vezes sapatões, estão amarrados ou abotoados, se a barra da saia branca não aparece e se o rostinho tem muito ou pouco pó de arroz e carmim — essas são geralmente amiguinhas do fotógrafo.

Mas... tudo isso por quê?

Influirão a beleza, a simpatia ou a habilidade do fotógrafo?

Oh! sim, [e] muito.

O Guglielmo — conhecem-no não é assim? — é um cabra de sorte.

De porte insinuante, sorriso eterno nos lábios, Guglielmo tem um *jeitinho* especial para apanhar em *flagrante* as nossas patrícias.

Maneja a sua kodak em terra, como o Cicero esta manejando o seu aeroplano no ar.

Depois, nem bem o Guglielmo aparece nas Corridas, no Corso, no Velódromo, no Parque, no Municipal, no Skating, nos piqueniques, todos se preparam para a chapa — um chapão — chegando muitos, às vezes, a tapar os ouvidos de medo do *magnésio*.

Guglielmo não perde uma chapa.

Dizendo isto, tenho a certeza de que, não agradarei ao Lobo, ao Mazza e ao Becherini.

Paciência. Dar a César o que é de César.

Guglielmo não está rico, porque não faz questão de dinheiro.

Quisesse ele fazer o monopólio... das fotografias... que os rivais ficariam a pão e banana.

Guglielmo mereceu as honras de uma cartinha de Coelho Netto, depois daquele dia que o "Estado" lhe passou uma descompostura formidável porque a cada instante sua máquina dava um tiro... de magnésio, que assustava a assistência e interrompia o drama.

Gugliemo não ligou importância e fazendo da fotografia, a sua arte predileta, tem tirado chapas, para Hermes, com resultados assombrosos.

Ouvi dizer que Guglielmo vai fazer uma exposição.

Desde já os meus aplausos.

Guglielmo é digno de ser enfor...[cado], e de todos os assuntos palpitantes ter conhecimento para não dar o ponto e nem levar o furo.

X

BARRETO, Plinio. Um bilhete.

A CIGARRA, SP, I (19): n.p., 25.3.1915

(quinta-feira)

O ensaio traz breve, mas peculiar, visão sobre a revista A CIGARRA, uma entre tantas das revistas ilustradas que surgem a partir da virada do século no Rio e em São Paulo, replicadas em outras capitais brasileiras.

A relevância do retrato, em especial, tem destaque, apontado como foco de um projeto editorial que o associa a concursos e ações similares que promovam a interação dos leitores. A abordagem é inusual, escrita em forma de carta a Gelásio Pimenta (1879-1924), diretor da revista, entre amarga e irônica. Causa espécie a expressão preconceituosa que aí se imiscui.

Plínio Barreto (1882-1958), advogado, jornalista e político, é provavelmente o autor da missiva. Um dos fundadores da seção paulista da Ordem dos Advogados do Brasil, em 1932, Barreto dedicou-se ainda à crítica literária.

Um bilhete

Meu caro Gelásio,

V. pediu-me que dissesse alguma coisa a propósito do aniversário de *A Cigarra*. Pois não sei o que lhe dizer.

A Cigarra exige naturalmente coisas muito leves que não lhe quebrem ou, quando menos, que não lhe magoem as asas débeis. Ora, a leveza e eu andamos, de há muito, desencontrados — tão desencontrados como certos casais dos nossos dias...

Depois, mesmo no estilo pesado, que é o meu, nada saberia dizer à gente deliciosamente alegre que lê a revista. Essa gente, pelo que tenho percebido, aprecia sobretudo duas coisas: concursos e fotografias.

Desgraçadamente, porém, não sou forte em nenhuma dessas especialidades literárias.

Se V., por exemplo, me perguntar qual a moça mais bela — a loura ou a morena (creio que isto é um modelo de concurso), eu não saberei responder porque, salvo a preta, que detesto em todas as formas e sob todos os aspectos, não me incomoda a cor em que a beleza me aparece.

De fotografia, então, nem falemos. Se V. fosse um tirano, ou mesmo um lutador de férias e, para exercitar contra mim o seu poder, me encostasse a uma parede, a curta distância de um aparelho fotográfico, perfilasse na minha frente, de arma em punho, o mais hábil fuzileiro europeu — ou esticasse para mim a sua munheca ameaçadora — e dissesse — "Tira uma fotografia ou morre", eu, se não pudesse fugir, morreria pela certa.

Ah! Esquecia-me que *A Cigarra* traz frequentemente alguns versos lindos e alguma prosa excelente.

Parece-me, entretanto, que V. põe aquilo só para tapar o espaço entre as fotografias: é uma espécie de vinheta que V. descobriu e nada mais.

Pois fique sabendo que é isso o que me agrada em *A Cigarra* e só por isso, por causa dessas *vinhetas*, é que eu, habitualmente a leio.

Mas, não preste muita atenção no que digo; continue com as fotografias e os concursos. Se V. me ouve e muda de rumo, está com a sua revista por terra.

Basta, para absorvê-lo, esta consideração: V. ainda não está explorando sistematicamente o mais rendoso e o menos tolerável dos gêneros literários: a fotografia dos figurões políticos.

Se *A Cigarra* conseguir fugir a essa calamidade nacional, terá para o ano outro bilhete do

PLINIO BARRETO

A velha e a nova cidade de S. Paulo.

A PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, SP, 11.8.1887, p.2

(quinta-feira)

A literatura fotográfica brasileira ganha forma e volume apenas a partir da última década do século XIX, passo a passo, através da imprensa com artigos e raras colunas especializadas e, na primeira década do século seguinte, com as revistas especializadas. O livro ilustrado com imagens fotográficas, porém, tem precedência de décadas na forma de álbuns com cópias originais.

O artigo sobre a obra de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) é caso raro de comentário longo na imprensa. Uma resenha, enfim. No entanto, ocorrências similares são incomuns, a não ser que se leve conta as notas sobre novas produções em preparação ou a exposição de produtos em vitrines de lojas comerciais ou redações de jornais.

A velha e a nova cidade de S. Paulo

Vimos um *Álbum comparativo da cidade de S. Paulo* em 1862 e em 1887, trabalho da *Photographia Americana*, do sr. Militão, nesta capital.

Aí figuram bairros, ruas, praças, jardins e edifícios com a sua *cor* local de 1862 e depois com a de 1887. É o progresso de S. Paulo fotografado.

O interessante trabalho do sr. Militão, que é por sua vez um atestado do progresso de sua arte, traz-nos as recordações de outros tempos, da simplicidade dos costumes, do pouco luxo das edificações, mas também da falta de comodidades e de atividade industrial da velha cidade.

O confronto é agradável e útil. Comparado com as estatísticas, o *Álbum* de vistas fotográficas do sr. Militão tem um grande valor para se verificar o progresso da província, medido pela transformação da capital em 25 anos.

O *Álbum* que temos entre mãos não é somente um entretenimento para os que desejem passar alguns minutos a ver as alterações da cidade em suas velhas construções e esburacadas e mal calçadas ruas e praças; é mais que isso: tem o mérito de proporcionar a todos nós, os homens de hoje, um estudo real da cidade de S. Paulo.

Para nós o trabalho do sr. Militão vale mais como fonte de estudo para formação de uma opinião favorável ao engrandecimento da província do que como obra de arte.

Não quer isto dizer que o trabalho artístico não tenha mérito e que, apreciado por essa fase, não seja melhor julgado por outros.

E, de fato, o tem.

Aplaudimos a obra do laborioso e inteligente artista que de tal forma concorre para a verificação do progresso da capital da província.

Em nosso escritório acha-se uma lista para aquelas pessoas que desejarem assinar o *Álbum*.

CARLOS, Luis. O retrato.

A CIGARRA, SP, II (42): n.p., 20.5.1916

(sábado)

A inserção do artigo pode parecer paradoxal dentro do conjunto. Sobre o autor, Luis Carlos, nada é possível acrescentar. O breve ensaio, despretensioso talvez, não traz referências externas. Nem a autores, a imagens ou a evento imediato. Exceto talvez aos responsáveis pelo desenvolvimento da técnica — Daguerre, Talbot e Niépce. Enfim, por sua gênese.

Ainda assim o artigo pode ser proposto como expressão de um pensamento médio presente em A CIGARRA, como em tantas outras revistas ilustradas. Em especial, aquelas voltadas para o registro social.

O entendimento do retrato como permanência, como registro factual, é aqui construído ao redor de três conceitos: liberdade, beleza e eternidade. Artifício de retórica, sem propósito, ou expressão da percepção conceitual de objeto tomado como relevante para seu tempo?

O retrato

A INVENÇÃO da fotografia trai, no homem, um duplo anseio de fundo inconfessável: vaidade e eternização.

Entretanto, um retrato antigo sempre desperta, a pouco e pouco, no coração, com a frouxa tristeza de uma luz na bruma, toda a época afastada a que se remonta, como se ele fosse, antes, um mudo gemido do passado.

Vemos que o radioso clarão de ventura, que o envolvera outrora, esbatendo-se na deliquescência dos anos, se reduziu, por fim, em torno dele, a uma vaga e fugitiva auréola de saudade...

Mas... não importa: pois, a despeito do esmaecimento da obra, a expressão do momento evolutivo do homem, que ele fixou, ganha a longevidade, que já é uma forma aproximada da imortalização. E o intuito vaidoso fica justificado...

* * *

O espírito humano, moldado pela versatilidade do tempo, não se conforma, entretanto, com o afeamento e a destruição. Envelhecer? Nunca! Morrer ? — Muito menos.

Poderia geometrizar-se a fórmula da felicidade completa, no mundo, pela figura de um triângulo, cujos lados fossem assim designados: liberdade, beleza e eternidade.

De fato, no foro íntimo de cada ser pensante, a existência só é aceitável sob esse tríplice aspecto.

Daí, a revolta surda das criaturas contra o Criador, apenas disfarçada pela moral religiosa, que só fora, como se propõe a ser, a pedra filosofal da paz terrena, se não assentara sobre estas três bases visceralmente opostas àquelas condições: sujeição, recolhimento e morte.

Livre, belo e eterno — tal se compreende o homem na Terra.

Para libertar-se, já que a cada passo se veja menos independente, envolvido na trama de imprevistos da vida, recorre ao sonho; para embelecer-se, cria o artifício e, para perpetuar-se, tanto quanto possível, inventa a fotografia.

O retrato não lhe pode fixar o fácies integral da existência, mas grava-lhe, com apreciável diuturnidade a expressão diferencial da figura, através dos tempos.

Não mantém a vida, mas, perpetua idades.

De algum modo, pois, os três célebres criadores dos processos fotográficos: Daguerre, Talbot e Niépce, realizaram neste mundo, o que esperamos nos realize o destino no outro: a imortalidade... da nossa beleza.

A diferença varia, apenas, entre o relativo e o absoluto.

E o fato é tanto mais impressionante quanto o invento do retrato acompanha, com visos de arremedo e com a só inversão da ordem dos principais agentes físicos, a lenda bíblica da criação:

O Cosmos foi feito nas trevas do Nada e revelou-se em luz; o retrato é obra da luz e revela-se na escuridão...

Daí, talvez, advenha, por melhor hermenêutica, a larga influência de Satã, no homem...

A arte fotográfica, na sua incomparável sinceridade, já não colhe, apenas, feições exteriores, imobilizadas adrede, a serviço da vanglória; substitui o livro, na difusão do ensino, pela maravilha do cinematógrafo; e, mais admirável ainda, já interessa profundamente a ciência, nas pesquisas da conservação da saúde.

Assim é que o homem já pode ver e gravar as formas e os atos do seu organismo, até há pouco sondados, somente pelo tato, pela percussão e pela auscultação — modalidades da cegueira.

Os raios X são o escafandro do maior mistério da existência, que é a vida: e há justeza geométrica, na propriedade da sua expressão, porque, evocando eles o prestígio transcendental da letra a que tomam o nome, servem para perscrutar a incógnita dos mais absconsos problemas da patologia.

O retrato, 1916

E eis aí como, agindo pela conservação da figura, dos movimentos e da saúde do homem, respectivamente, no retrato, no cinematógrafo e nas provas radiográficas, a fotografia satisfaz à vaidade e exprime o advento nupcial da arte e da ciência, desviando a finalidade humana, para a eternização na Terra....

S. Paulo,

Maio de 1916.

Luis Carlos

Vida militar inglesa.

A NOITE, RJ, 18.6.1917, p.2

(segunda-feira)

A cobertura na imprensa do conflito mundial, a grande guerra, é extensa. Artigos e inúmeras notas e telegramas surgem a cada dia. A presença de comunidades estrangeiras, com percentual expressivo de migrantes recentes, quase certo, constitui uma demanda a ser satisfeita.

Em 19 de junho de 1917, O ESTADO DE S. PAULO traz na primeira página o artigo *Exposição de fotografias da guerra*. O texto comenta a mostra organizada pelo governo britânico, com cerca de 300 imagens, aberta na véspera na capital federal. A iniciativa é oficial, parte do esforço de guerra, que parece comum a outras partes envolvidas, com circulação em diversos países. O texto é, contudo, versão parcial do artigo aqui transcrito.

A exposição será aberta em São Paulo quase dois meses depois, em quatro de agosto. Ocupa o Palácio Germaine, à Rua de São Bento nº 59, em pleno Triângulo, centro social e econômico da cidade. No dia 12, o jornal O ESTADO DE S.PAULO, em nota à p.6, informa um público, na montagem paulistana, superior a 20 mil visitantes até o momento.

Como exige o governo britânico, a entrada é franca. Há venda das obras em benefício da Cruz Vermelha inglesa.

Vida militar inglesa

A inauguração de uma grande exposição fotográfica

No edifício da Associação dos Empregados no Comércio inaugurou-se às primeiras horas da tarde uma exposição de fotografias da guerra, sob os auspícios do Sr. Ministro da Inglaterra.

Apesar da chuva, era grande a concorrência que se notava na exposição, cujo início se assinalava no corredor de entrada da Associação, onde se viam, em grandes dimensões, os retratos do almirante Beatty e de Sir Douglas Haig, ao lado da figura risonha de um prisioneiro alemão, tomando umas colheradas de sopa e onde se lia a legenda: "Um huno feliz".

Além dessas fotografias, notavam-se, ainda à entrada, os destroços de um "Zeppelin", bem como vários aspectos da esquadra britânica.

No topo da escadaria chamava a atenção uma enorme fotografia, emoldurada, de um tipo de monitor inglês, e à porta do salão nobre apareceria o célebre submarino alemão "U. C. 5", capturado pelos ingleses e cheio de minas.

No salão foram armados muitos cavaletes, sobre os quais se colocou cerca de trezentas fotografias que reproduzem, de maneira nítida e chocante, diversas cenas de trincheira e da vida da Inglaterra em tempo de guerra. Muitos destes trabalhos o público apreciou sem emoção, de habituado que está às fotografias do gênero. Mas há certas reproduções de tanto vigor que forçam sempre a admiração e que estimulam a fantasia como a presença de telas saídas de pincel criador.

Estão neste caso algumas fotografias de muita arte, onde os claros-escuros parecem perder a fixidez e seu aspecto fotográfico, e onde as

figuras de extremamente sugestivas prendem por largo espaço a vista do visitante. Sirva de exemplo a fotografia onde o rei da Inglaterra aparece inclinado sobre uma cruz, procurando ler o nome de um soldado desconhecido morto em combate, ao passo que o seu estado-maior, numa atitude de tristeza, a alguns passos de distância, olha o chão devastado, que se estende por ali afora e perde-se no horizonte, onde não há uma torre, um posto, uma casa, um ramo de árvore que braceje, nada! Igual impressão deixa o trabalho em que se reproduz a figura de um capelão que ajeita as pedras de um túmulo, e ainda aquele em que aparece um soldado inglês dando a sua última gota-d'água a um ferido turco, numa expressão fisionômica que entristece.

Mas, ao lado destas exposições de melancolia, há a palpitação da vida militar e industrial. Ha fábricas de granadas com 40 mil metros quadrados de área; há bocas de canhões onde aparecem, sorrindo figuras de soldados ingleses; há trechos de mar coalhados de vasos de guerra, e ainda algumas fotografias de grande beleza marítima. Está neste caso aquela onde se inscreveu o seguinte: "Jogado como rolha". Representa um "destroyer" de patrulhamento, uma sentinela em marcha veloz, envolto em vagalhões, mostrando apenas o terço superior dos canos.

E com semelhante rigor de reprodução há fotografias de terra, todas de grande amplitude, umas mostrando, à noite, sob um céu iluminado de granadas, a silhueta de sentinelas de cavalaria inglesa; mostrando outras a vida de prisioneiros alemães, o desembarque dos mesmos em Southampton, transportes de tropas, cenas alegres de campanha, etc, etc.

O recorde mundial da fotografia.

São Paulo: Off. Graphicas Monteiro Lobato & Cia, [1922]. il.

Único texto não publicado na imprensa, e sim em folheto de pequenas dimensões com doze páginas, seu autor, que não se identifica, registra a produção do segundo panorama da cidade de São Paulo, que Valério Vieira prepara para a mostra do centenário da Independência.

A nova versão do panorama, maior que o exposto em 1905 na mostra comentada à p.263, e, em 1908, no Rio de Janeiro, é ambiciosa. A proposta de Valério acaba contando com patrocínio da prefeitura paulistana, tendo como contraparte a doação da obra. Hoje, o panorama, em excelnte estado de conservação integra o acervo do Museu da Cidade de São Paulo.

É oportuno lembrar, mais que outros aspectos do ensaio como o passo a passo da produção da obra ou as referências a colaborações importantes no projeto como Conrado Wessel, o breve comentário nesse contexto às opções de fotoacabamento da obra. Observe como são os mesmos argumentos correntes na prática da fotografia pictorial, como o controle de valores, corrigindo o rigor fotográfico, e a perspectiva aérea.

Essa decisão, aliada à montagem final da obra sobre tecido, permitindo que fosse armazenada enrolada, parece ter garantido o bom estado de conservação. Destino esse, diverso de obras similares das décadas precedentes.

O recorde mundial da fotografia

PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO, MEDINDO 16 METROS DE COMPRIMENTO EM UM SÓ PAPEL

SEGUNDA FOTOGRAFIA MONUMENTAL DO ARTISTA BRASILEIRO VALÉRIO VIEIRA, PARA SER EXIBIDA NA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO NO RIO DE JANEIRO

O PRIMEIRO PANORAMA DE S. PAULO

O grande panorama da Cidade de S. Paulo, executado pelo artista Valério Vieira, é a segunda fotografia gigantesca da Capital paulista por ele levada a efeito.

A primeira, menor que a atual, foi feita em 1908, sendo exibida naquele mesmo ano, na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em pavilhão especialmente construído anexo à seção Paulista, por ordem do então presidente do Estado, o exmo. sr. dr. Albuquerque Lins. Mereceu nesse certâmen o *Grand Prix*, sendo considerado até há pouco, antes do segundo panorama de S. Paulo, como o recorde mundial de tamanho de fotografia num só papel. Para se avaliar o vulto dessa obra, basta dizer-se que sua fatura absorveu todas as atenções do artista durante todo um ano.

Antes deste trabalho, já havia sido feito um congênere na Alemanha, pela importante casa "N.P.G." (Neue Photographische Gesellschaft) de Berlim, um das maiores produtoras de materiais fotográficos. Não obstante as facilidades que cercavam o executante, era inferior em tamanho ao primeiro panorama de S. Paulo.

Para a realização de seu plano, o importante estabelecimento alemão construíra um grande barracão às margens de um rio, o que muito auxiliou as sucessivas lavagens do papel, serviço este para o qual foram utilizadas grandes bacias.

A primeira obra do artista brasileiro, maior, como ficou dito, que a do colega teuto, media 12 metros de comprimento e fora feita no próprio ateliê do seu estabelecimento em S. Paulo, à Rua 15 de Novembro, onde improvisou uma bacia com banhos, que calafetou convenientemente.

Quanto aos negativos, ao passo que o colega da Alemanha, com as facilidades de que dispunha, usava de 5 máquinas, o artista Valério, dada a impossibilidade de obter 5 objetivas rigorosamente iguais, utilizava-se de uma única.

Uma vista panorâmica de certo comprimento abrange muitos graus de circunferência, não podendo por isto, ser tirada numa só chapa. Tanto o panorama de São Paulo como o teuto, abrangiam 180º de círculo, motivo pelo qual foram feitos em 5 chapas.

Como já vimos, 5 máquinas foram empregadas com 5 lentes rigorosamente iguais, pela casa "N. P. G." que as dispôs em forma de leque ou semicírculo (Fig. nº 1). Os obturadores disparavam a só tempo por um sistema mecânico que, outrossim, garantia uma mesma exposição para todas as chapas.

Na falta das 5 máquinas com as 5 objetivas correspondentes, lançou mão o artista Valério de um processo seu que é a inversão do sistema citado (Fig. nº 2).

Desta forma, utilizava uma só máquina que, girando sobre um tablete numerado colocava-se em 5 posições, tirando-se um golpe de vista de cada vez.

O SEGUNDO PANORAMA DE S. PAULO
RECORDE MUNDIAL DA FOTOGRAFIA

Vendo coroado de êxito o seu primeiro trabalho, não vacilou o artista Valério em levar a efeito uma nova fotografia monumental da capital do mais próspero Estado do Brasil. Foi então que, em Março do ano

passado, solicitou um auxílio pecuniário da Prefeitura Municipal, a qual soube amparar patrioticamente a pretensão do artista nacional.

Repetir uma obra, já uma vez levada a efeito, parecia fácil, mas não foi o que sucedeu. A primeira dificuldade que se apresentou foi a falta do papel sensível, cujas dimensões deveriam ser de 15 a 20 metros de comprimento por 2 de largura. Telegramas foram expedidos para a Alemanha, França, Bélgica, Inglaterra, Itália e Estados Unidos, indagando a possibilidade de fornecerem o papel das dimensões exigidas. Nem a "Kodak" dos Estados Unidos, nem a "N. P. G." da Alemanha, as maiores produtoras de artigos de fotografia, bem como inúmeras outras fábricas, quiseram aceitar a encomenda.

É certo que, antes da guerra, fabricavam-se papéis de largas dimensões, considerados como artigo de luxo e cuja limitada produção era mantida por espírito de vaidade por algumas fábricas escrupulosas em atender a qualquer pedido. A guerra acabou com o supérfluo e só dos artigos de largo consumo cuidam as indústrias presentemente.

Assim foi que o artista Valério, preso por um compromisso de honra, quando já havia recebido uma parte do auxílio que a Prefeitura lhe conferia, via-se impossibilitado de levar avante o seu projeto, privado por assim dizer, da base do seu trabalho.

Após 10 meses de expectativa, à espera das respostas do estrangeiro, quando todas elas lhe chegavam negativas, começou o que poderemos chamar a obra gigantesca do esforço e da persistência vencendo dificuldades. Resolveu então o artista fabricar, ele mesmo, o papel fotográfico, pondo em ação os seus conhecimentos técnicos, que muitas vezes lhe valeram em outras ocasiões.

Montou, em sua própria residência, um pequeno laboratório químico, onde estudou durante cerca de três meses, a fórmula da emulsão sensível, cujo segredo de fabricação não é divulgado senão em linhas gerais muito obscuras, aí conseguiu finalmente, com o auxílio do Sr. Conrado Wessel, obter a emulsão, ao mesmo tempo que estudava um processo mecânico para distribuí-la sobre o papel.

Aparelhos simples e eficazes foram construídos na Fábrica "Silex" e outras, sendo montados em sua residência, numa limitada sala de

jantar que se transformou em fábrica de papéis fotográficos, tal o aspecto que apresentava...

Resistências elétricas mantinham certo calor no papel, enquanto era dada a emulsão de bromureto de prata, operação esta feita sob uma luz vermelha para não velar a preparação sensível.

Uma vez dada a emulsão, foi o papel pendurado em zigue-zague para secar, única maneira de capacitá-lo dentro do limitado espaço em que se operava.

Feito o papel, seguiu-se a ampliação, operação esta de rigorosa precisão, o que foi feito em 7 sucessivos golpes, com luz solar, através de uma das maiores lentes do mundo, adquirida na Alemanha expressamente para este fim.

A revelagem da fotografia uma vez impressa foi uma das grandes dificuldades a vencer. Dado o comprimento do papel, exigia o emprego de enormes bacias e o dispêndio de centenas de litros de banhos, feitos com drogas caríssimas. Este trabalho foi executado no espaçoso porão de um dos cinemas da Capital, com o auxílio de cerca de 14 pessoas e durante uma noite inteira.

A colagem do grande panorama foi também muito trabalhosa pela extensão do papel, tomando muito tempo de contínuo trabalho.

Seguiu-se então o retoque, para o que foi gentilmente cedido pela Prefeitura um dos vastos salões do Palácio das Indústrias.

PORQUE FOI RETOCADO A ÓLEO O GIGANTESCO PANORAMA DE SÃO PAULO

Houve razões importantes para que fosse retocado a óleo o panorama de São Paulo.

A fotografia, pelo excesso de sua nitidez, achata os objetos, roubando assim a plástica do quadro. Também rouba a harmonia da vista fotográfica a imperfeição notada na placa sensível que registra mais umas cores que outras. O amarelo, por exemplo, é um pouco mais sensível que o vermelho, e menos no entanto que o rosa, o violeta e o

azul, gradativamente mais sensíveis. O verde da vegetação toma uma força quase idêntica em todos os planos, o que vem roubar a perspectiva aérea, confundindo entre si o 1º, 2º, 3º e 4º planos.

Ademais, não teria razão, num quadro colossal como é o panorama de São Paulo, tanta minúcia nos detalhes, motivo pelo qual foi retocado em largos traços, para ser visto a certa distância.

A pintura tem ainda a vantagem de conservar a fotografia contra a umidade, e a cor sépia foi dada para com ela obter-se mais belo efeito de luz.

* * *

Após a Exposição do Centenário, pretende o artista levar o panorama de São Paulo, juntamente com o do Rio de Janeiro, que vai executar, para os Estados Unidos, Alemanha, França, Inglaterra, Bélgica, Itália e outros centros da Europa.

Ver o panorama de São Paulo, a capital do mais próspero Estado de todo o Brasil, não é só a satisfação de uma curiosidade. É um dever de patriotismo, mostrando-nos zeloso pelas nossas coisas e estimulando os artistas patrícios na árdua tarefa de engrandecer e propagar a nossa civilização.

GUERRA DUVAL, Fernando.
Marinhas.

FOTO-FILM, RJ, II (23): 2-3, dez.1925

ZOILO. Nossas ilustrações.

FOTO-FILM, II (23): 2-3, dez.1925. il.

Ensaios sobre gêneros visuais como o retrato ou a paisagem são inserções regulares em revistas especializadas. Às vezes, breves; outras, de maior envergadura. Trazem orientações, estabelecem práticas.

Guerra Duval, redator de PHOTOGRAMMA, ou colaboradores eventuais assinam esses artigos na revista do Photo Club Brasileiro. É presença regular o comentário das fotos publicadas a cada edição, sempre sob pseudônimo.

Zoilo, autor da apreciação publicada em FOTO-FILM, experiência editorial de curta duração que antecede PHOTOGRAMMA, é quase certo um pseudônimo, em única ocorrência, que inaugura a prática Seu texto complementa ali o ensaio crítico de GUERRA DUVAL, permitindo estabelecer contraponto esclarecedor entre textos de perspectivas diferenciadas.

Marinhas

Porque vivemos desde o berço, junto do mar, já não sabemos apreciar o maravilhoso espetáculo que ele nos oferece aos olhos constantemente deslumbrados, mas fatigados do seu contínuo deslumbramento.

O hábito amortece, e acaba aniquilando, a mais forte sensação.

Entretanto, para o artista, o mar se transforma a cada instante.

A água feiticeira e enganadora como uma mulher caprichosa, muda de aspectos de momento em momento, transforma-se para comover a cada nova imagem que apresenta e grava, no coração dos que a amam, todas as suas aparências, sempre diversas e sempre belas.

Mesmo nas horas de cólera, quando ruge e espuma, formidável, irresistível e implacável, atrai e prende com o grandioso horrível da tragédia.

Para o fotógrafo artista seus encantos são imensos. A qualquer hora do dia, desde que, no céu, naveguem à aventura algumas nuvens, o mar oferece um quadro impressionante ao amador que sabe ver. E basta a água e o céu. Naturalmente um barco, um destroço de naufrágio ou uma figura ajudam a compor e a animar o quadro. Porém, não precisamos mais do céu e água, se escolhemos o ponto de vista bastante baixo de modo que as vagas tenham o relevo necessário para formar o motivo.

A exposição não deve ser muito curta, para não dar às curvas graciosas das ondas uma desagradável aparência de dureza, nem demasiadamente longa para não mostrar o movimento das vagas.

Quando os largos vagalhões vindos do alto mar se atiram enfurecidos ao assalto das rochas e se quebram e se desfazem em nuvens de espuma, a fotografia é realmente impressionante, desperta-nos o frêmito divino da emoção, com segurança incrível.

Não creiam, porém, meus colegas amadores, que esses efeitos podem ser obtidos a cem metros do ponto de arrebentação, calmamente sentado o operador num rochedo atapetado de musgo, sem o risco de um banho inesperado.

A água é uma amante apaixonada e ciumenta que só abre o coração, que só desvenda o mistério da sua beleza, que só confia seus segredos aos que sabem merecê-la porque não medem sacrifícios para a desejada posse.

É preciso, ao menos, arriscar a perda do aparelho fotográfico para conseguir surpreendê-la nas suas convulsões de luta.

Mas, ao que, habituados à maciez da vida moderna, perderam o ânimo de enfrentá-la em seus paroxismos de furor e contentam-se namorá-la em vez de possuí-la, restam todas as outras horas, as mais inumerosas, em que se mostra calma, sorridente, tentadora como uma melindrosa que procura atrair um marido.

A estes, as fotografias das banhistas nas praias do Leme, Leblon ou Ipanema, os quadros de gênero na rampa do mercado velho ou do novo, os paquetes encostados nos cais, as velas brancas, leves como asas de gaivotas, dos iates de recreio e dos barcos de pesca na enseada da Jurujuba.

Com alguns destes belos aspectos ilustramos nosso número hoje, graças as fotocópias de D. Herminia de Mello N. Borges, e dos Srs. Profs. José Del Vecchio, Dr. Dias do Amorim, H. Flores, Nelson Paiva Faria, Tenente Genuino Leite e F. Guerra Duval.

Lamentamos, porém, que, entre tantos artistas seguros de sua técnica, capazes de sentir e transmitir toda a beleza do mar, não haja um só que o tenha ousado estudar nas rudes horas das tempestades ou das fortes ressacas, como, na Inglaterra, o faz o grande marinhista que é F. J. Mortimer.

Teríamos assim belas fotografias de arte e não aspectos banalmente documentares de ondas quebrando-se de encontro à muralha de um cais, como os que figuram nas vitrines dos profissionais, depois das ressacas que têm devastado a Avenida Atlântica e a Beira-Mar.

F. G. D.

Marinhas, 1925

Nossas ilustrações

A marinha de D. Herminia Nogueira Borges que tirou o primeiro lugar no Concurso de Outubro, é um lindo efeito de contraste: o branco da vela sobre o fundo escuro do quadro e os reflexos sombrios sobre a água clara. Prova original em papel de brometo virado em azul; ampliação de clichê 6 x 9.

Apresenta o Sr. Nelson Freitas Paiva na fotocópia que obteve o segundo lugar, a ampliação de parte de um feliz instantâneo feito nas docas do Mercado Velho. As figuras à direita são admiráveis de naturalidade.

Nos barcos e nos homens o modelado é perfeito, mas deficiente o da água. Original em brometo.

Menina e Gansos do Sr. F. Guerra Duval foi qualificada como a melhor prova apresentada na classe dos seniors, no Concurso de Novembro. Desagrada-nos o movimento da figura cujo rosto voltado para nós, demonstra que o modelo posava. Há, porém, a louvar os detalhes e o modelado das sombras, os acentos justos e o bom equilíbrio da composição, obtido com os gansos do último plano. Original em bromóleo, ampliação de um clichê 4,5 x 6.

Na classe dos juniors, coube o primeiro lugar, no mesmo Concurso, ao Dr. J. Dias de Amorim, com um efeito de sol entre nuvens, efeito já bem conhecido, mas sempre interessante pela dramaticidade.

Do mesmo artista a marinha: *Reparando o aparelho*, brometo virado em sépia, boa composição, assunto atraente que ganharia em ser tratado por qualquer processo de interpretação, de modo que os últimos planos fossem afastados, dando mais perspectiva aérea ao quadro, cujas minúcias inúteis seriam suprimidas em benefício do conjunto.

O Sr. Nogueira Borges colocou-se em segundo lugar, com um simpático *Retrato* feito com exposição bem calculada, de onde um perfeito modelado nas sombras. Esta fotografia, posto que muito agradável, é prejudicada pelo escorço forçado do braço esquerdo; todavia, este erro de posição pouco se nota, graças à irradiação do encanto que emana da mocidade sorridente do lindo modelo. Original ampliado em brometo.

O prof. José Del Vecchio, com segurança técnica e sentimento artístico característicos, compôs uma *Marinha* que nos prende pelo equilíbrio das massas e ausência de minúcias inexpressivas. O original é uma goma bicromatada, processo difícil de que é profundo conhecedor o artista.

A *Marinha* do Tenente Genuino Leite, em brometo virado em sépia, tem admiráveis efeitos de nuvens, o que não surpreende no autor, afeito à vida do mar e apaixonado observador da frescura das manhãs radiosas e da tragédia dos crepúsculos.

Também o Dr. Humberto Flores é uma marinhista experiente. Dá-nos um valioso cartão de visita que, ampliando, e com um pouco mais de atmosfera, seria uma obra de arte notável.

D. Herminia Nogueira Borges ainda apresenta uma boa marinha: um simples barco na areia da praia deserta, que ganharia em ser representada em tonalidade menos clara e com menos monotonia.

Reproduzimos mais *Antes do Trabalho* do Sr. F. Guerra Duval, ampliação em 24 x 30 de parte de clichê 6,5 x 9.

Há a louvar o modelado do mar, a perspectiva aérea e a composição, onde notamos, como no trabalho do prof. Del Vecchio, a supressão de todos os detalhes documentares que podiam prejudicar a expressão artística.

ZOILO

O retrato de S. Majestade a Rainha dos Estudantes.

A ESQUERDA, Fortaleza, 2.4.1928, p.1

(segunda-feira)

A exposição de fotografias em vitrines é prática regular no período. Constitui ocorrência muito comum em cidades como Rio e São Paulo, em que convivem por algum tempo eventos de diferentes magnitudes. Tais exibições de imagens parecem por vezes estabelecer um terreno fronteiriço, híbrido, entre a mostra de produtos comerciais e a exposição de obras em registro artístico.

O artigo transcrito é o único na antologia dedicado a evento do gênero, aqui realizado em casa comercial em Fortaleza. O retrato da rainha dos estudantes, a seu modo, reintroduz o tema da representação do feminino no período, a eleição da mais bela e os critérios de apreciação da beleza, graça e naturalidade no aval do retrato artístico.

O breve ensaio encerra a antologia. É um dos dois únicos artigos da seleção circulados em veículos não sediados no Rio ou em São Paulo. Embora haja na imprensa regional relativa capilaridade de informações sobre o campo da fotografia a partir dessas cidades, como também registros sobre a circulação de fotógrafos com exposições, os acervos consultados, em especial os portais digitais, não permitem ainda identificar a ocorrência de uma produção ensaística de maior envergadura em outros centros brasileiros.

O retrato de S. Majestade a Rainha dos Estudantes

Mais um quadro de J. Ribeiro – o maior artista do Brasil, no gênero

Acha-se exposto na vitrina da "Casa Americana" um lindo trabalho fotopastel do inimitável artista coestaduano J. Ribeiro.

Nele, não sabemos o que mais admirar: se a delicada expressão do retrato todo, de uma doçura e meiguice fielmente apanhadas, ou a maneira como foi disposto o pastel, que imprime ao quadro em geral uma nota forte de vida e de regular alegria.

A "pose" é de uma felicidade rara, tal a naturalidade com que se teve o modelo — a gentil senhorinha Maria Helena Martins, filha do sr. cap. dos Portos João Martins Cândido Filho, e eleita recentemente Rainha dos Estudantes Cearenses em disputado pleito, de iniciativa de A ESQUERDA. E o fundo foi admiravelmente arranjado, concorrendo muito para o brilho do trabalho que, pode dizer-se sem receio, é um dos melhores de J. Ribeiro.

O referido retrato, na parte da coloração, é de uma riqueza incomparável, tal a limpeza e vibração, destacando-se ao longe e fazendo esta cousa difícil numa mostra de arte: prender a atenção.

Os modelos, contudo, têm a sua parte na glória dos pintores. É com a sua beleza, graça e naturalidade que eles contam para transpor os degraus da genialidade.

Em J. Ribeiro vemos, assim, o milagre de grande obra ter tido um pouco de influxo na expressão bela e sadia da retratada, que é um escrínio perfeito de elegância e temperamento artístico inatos.

J. Ribeiro pode, pois, ante todos os seus trabalhos já apresentados, considerar-se o maior artista do Brasil, na fotografia a pastel.

Ele possui o senso admiravelmente estético, sabendo como ninguém — qual verdadeiro mestre da pintura ou escultura — dar a precisa posição aos que retrata e, nesta hora dinâmica por que passamos, imprimir vida sob a feição moderna das cores fortes, simples e limpas. Um incomparável retrato fotopastel encontra-se exposto na vitrina da "Casa Americana". Quem tiver gosto deve ir apreciá-lo, porque em parte alguma, talvez, se encontre trabalho igual.

Em função da linguagem figurada e menções genéricas, a relação de ocorrências registradas no índice onomástico está restrita a referências diretas ao campo da fotografia e às aproximações com as artes visuais, literatura etc.

índice onomástico

artigos em ordem cronológica

1904

1905

1906

1907

1908

1909

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

bibliografia de apoio

livros, teses e dissertações

ABDALA, Rachel Duarte. **A fotografia além da ilustração**: Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federal (1927-1930). São Paulo: FFLCH-USP, 2003. dissertação de mestrado. orientação: Diana Gonçalves Vidal.

CAMARGO, Mônica Junqueira; MENDES, Ricardo. **Fotografia**: cultura e fotografia em São Paulo no século XX. São Paulo: SMC, 1992.

COSTA, Helouise Lima. Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade da revista O Cruzeiro. São Paulo: ECA-USP, 1992. dissertação de mestrado. orientação: Dulcilia Schroeder Buitoni.

COSTA, Helouise Lima, SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte/UFRJ Editora, 1995. 212p. Luz e Reflexão, 5. (2ª ed, 2004: Cosac Naify)

COSTA, Helouise Lima. Pictorialismo e imprensa. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia**: usos e funções no século XXI. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 1991, p.261-292. Coleção texto & arte, 3. (2ª ed, 1998; reimpressão, 2008)

CRUZ, Heloisa de Faria (org.). **São Paulo em revista**. São Paulo: Arquivo do Estado/ CEDIC, 1997. (Memória, documentação e pesquisa, 4)

DIMAS, Antonio (org.). **Vossa Insolência**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FERREIRA, Félix. **Estudos e apreciações**: introdução e notas Tadeu Chiarelli. 2ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2012.

FREITAS, Affonso A. de. **A imprensa periódica de São Paulo desde os seus primórdios em 1823 até 1914**. São Paulo: Typ. do Diario Official, 1915.

GOMES, Renato Cordeiro (org.). **João do Rio**. Rio de Janeiro: Agir, 2005. (Nossos clássicos)

KOSSOY, Boris. Fotografia. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983, v.2, p.867-913.

MAGALHÃES, Angela, PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotoclubismo no Brasil**: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2012.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia**: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. (Luz & Reflexão)

NASCIMENTO, Luís do. **História da imprensa de Pernambuco (1821-1954)**. Recife: [s.d.]. Versão eletrônica dos originais inéditos digitalizada e revisada pela Diretoria de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco em dezembro de 2008.

NOBRE, José Freitas. **História da imprensa de São Paulo**. São Paulo: Leia, 1950.

PEREIRA, Adriana Maria Pinheiro Martins. **A cultura amadora na virada do século XIX**: a fotografia de Alberto de Sampaio (Petrópolis/Rio de Janeiro, 1888-1914). São Paulo: FFLCH-USP, 2010. tese de doutorado. orientação: Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes.

RIO, João do. **Cinematógrafo**: crônicas cariocas. Rio de Janeiro : ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto, 87)

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: catálogo bibliográfico. Rio de Janeiro: SMC, 1994.

artigos

ALVES, Andréa Cortez. Revista Renascença: a arte da academia e a fotografia na constituição do imaginário nacional. **Boletim**, São Paulo, Grupo de Estudos Artes & Fotografia-CAP ECA-USP, (4): 277-282, 2012.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Históricas Revistas de Fotografia. **Icônica**, 17.2.2010. acesso em: 12.12.2012. Disponível em: <www.iconica.com.br>

MENDES, Ricardo. Barros Lobo: fotógrafo e ativista profissional na São Paulo dos anos 10 e 20. **Revista D'Art**, CCSP, (7): 48-54, set.2000.

Disponível também em: <www.centrocultural.sp.gov.br>

____. Comemorando 100 anos de jornalismo especializado em fotografia na cidade de São Paulo. **FotoPlus**, 3.3.1998, Páginas Negras, nº 18. acesso em: 12.12.2012.
Disponível em: <www.fotoplus.com>

____. Eunápio Deiró: comentários sobre arte e fotografia no Brasil de 1904. **FotoPlus**, 5.3.2003, Páginas Negras nº 37. acesso em: 12.12.2012.
Disponível em: <www.fotoplus.com>

____. Fotografia e modernismo: um breve ensaio sobre ideias fora de lugar. **FotoPlus**, 1.5.1997. acesso em: 12.12.2012.
Disponível em: <www.fotoplus.com>

____. Valério Vieira: "O record mundial da photographia". **FotoPlus**, 5.2.2003, Páginas Negras nº 36. acesso em: 12.12.2012.
Disponível em: <www.fotoplus.com>

SOUZA, Horacio (org.) **Boletim da coleção de jornais revistas boletins panfletos & polianteias**, Campos (RJ), 1 (1): abr.1898.

revistas especializadas em acervos públicos

Foto-film. Rio de Janeiro: Empreza Brasil Editora, nov-dez.1925.

Illustração Photographica. São Paulo: ed. A. Barros Lobo, 1919-1920.

Photo Gazeta. Rio de Janeiro: Photographia Leterre, 1904.

Photo Revista do Brasil. Rio de Janeiro: Emilio Rodrigues, 1925.

Photogramma. Rio de Janeiro: Photo Club Brasileiro, 1926-1931.

Revista Brasileira de Photographia. São Paulo: ed. Renato Corvello, 1926.

colunas especializadas

Artes do amador. **Correio Paulistano**, SP, set-out.1898.

No mundo artístico: a arte da fotografia. **Frou-Frou...**, RJ, 1923-1925.

Direitos autorais

contato: antologia@fotoplus.com